Izdavači

Prosveta • Beograd
Rad • Beograd
Matica srpska • Novi Sad

Urednici

Milisav Savić
Branislav Milošević
Radovan Ždrale

RADOMIR KONSTANTINOVIĆ

BIĆE I JEZIK

U ISKUSTVU PESNIKA SRPSKE KULTURE DVADESETOG VEKA

8

BEOGRAD, 1983.

T 311.792/8

Aleksa Šantić /7/ Jakov Šantić /97/ Gvido Tartalja /117/ Boško Tokin /141/ Janko Tufegdžić /159/ Dušan Vasiljev /185/ Žarko Vasiljević /223/ Miloš Vidaković /253/ Stanislav Vinaver /287/ Marko Vranješević /381/ Aleksandar Vučo /395/ Radovan Zogović /457/ Velimir Živojinović /517/

3.12/24

Aleksa Šantić

Aleksa Šantić je mit koji daleko premaša snagu njegove poezije ali koji i ne zavisi, potpuno, od te snage: mit kao pesma po sebi, ili *pesnik kao pesma* kojoj je dovoljan samo poneki stih da bi mogla, nezavisno od teksta, da živi svoj život. Čak i oni kojima je bilo stalo do mita Šantićevog, a koji su znali da on nije takozvani veliki pesnik, nisu ni pokušavali da njegove stihove proglase dubljim no što jesu: kao da su osećali da u njegovoj poeziji, oskudnih sredstava, veoma velike inercije u motivima i tehnici slika, ipak postoji *duševnost,* kao nekakav svetao trag koja se odande ne može izbrisati nikakvom analizom red-po-red, i da je to dovoljno da Šantić ostane mit koji i danas jeste: duševnost bez sentimentalizma, čak i *bolećivost (a ne samo blagost) u ponositosti,* sa svim znacima dostojanstva koje se ne iscrpljuje pesničkom slavom. Nije samo Pero Slijepčević bio u stanju da napiše: »Ima mnogo i mnogo pesnika koje više cenim kao pisce, ali ni jednoga s kojim bih kao živim drugom voleo vekovati. O takvim se ljudima bolje peva nego raspravlja«,[1] nego je i Crnjanski, 1923, dok je Šantić još bio živ (i sećajući se vremena koje je sa njim, zaboravljenim i siromaśnim, — »ni voz do Beograda ne može da plati«, — provodio u Mostaru), govorio da on »svakako nije bio pesnik zato da ga širom Bosne

[1] Pero Slijepčević, *Ogledi, Savremenik Srpske književne zadruge,* Beograd, 1934; navedeno po knjizi *Sabrani ogledi, I,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1956.

deklamuju o Svetom Savi« i da bi njegova *muška čistota* trebalo da je dugotrajnije vlasti: »ako bude ispalo da ga proglase malim pesnikom, sećaću se kako je sve u noći i večernju njegov lik prelivalo zanosom«.[2] Godinama kasnije, Crnjanski se setio, ponovo, ovih susreta sa pesnikom muške čistote (»izgledao mi je kao neki osiromašio beg, koji nije prodao očevu kuću«), da bi zaključio, sasvim blizu Pera Slijepčevića: »Ja nisam čitao Šantića, — zašto bih ga čitao? Kad hoću da čitam, čitam sonete Mikelanđela, ali sam Šantića poštovao«.[3]

Taj pesnik, koji se ne čita ali se poštuje, to je svakako duh koji se mitski odvojio od svojih knjiga: Šantić je, više od bilo koga drugog pesnika, taj mit duha oslobođenog od teksta. Nema Dučića izvan teksta; Rakić, čiji tekst je manje snage od Dučićevog, već je nešto slobodniji od sopstvenih rečenica, iako ni približno Šantiću, koga njegove rečenice ne drže, kao lanci, vezanog za knjige: on i danas bludi bez svojih knjiga (brojnih inače), kad da mu one nisu ni potrebne. Čak ni *Celokupna dela*, u tri velike sveske, u izdanju *Biblioteke srpskih pisaca*, u koje je V. Ćorović uneo gotovo sve što je on ikada napisao,[4] nisu mogla da ga vrate njegovom tekstu: iz tih *Celokupnih dela*, u kojima se izvorna pesnička reč ponekad jedva može oteti od mase krajnje bezvrednog i neukog stihotvorstva, njemu je dovoljan samo poneki stih, spreg reči ili, možda, unutrašnje njihovo zračenje, da bi mogao da nastavi ovaj život bez reči. Svakako, tome je više razloga, od kojih nije beznačajan onaj što bi bio u građanskoj nostalgiji za idealom duha patrijarhalnosti kao duha siromaškog dostojanstva (»osiromašio beg, koji nije prodao očevu kuću«), tako suprotnog »društvu ćifta i piljara« u kome nema samo »nečeg glupog u stavu pesnika, pred stokom, što bleji u Mesec, dok on svira u frulu«,[5] nego u kome je i sâm poziv pesnika poziv prevrtača na žicama književno-političkog čaršijskog cirkusa. Ta patrijarhalnost, koja je nerazmetljiva, ali postojana, koja ne zna za bogatstvo reči, a možda ni za bogatstvo duha, ali koja zato

[2] Miloš Crnjanski, *Slika Aleksa Šantića*, *Odjek*, 1924, XXII, 12; v. *Sabrana dela* M. Crnjanskog, knj. X: *Eseji*, izd. *Prosveta*, *Matica srpska*, *Svjetlost*, Beograd, 1966.

[3] M. Crnjanski, *Itaka i komentari*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1959.

[4] Izdanje *Sabrana djela, I—III (Svjetlost*, Sarajevo, 1957), u redakciji dr Vojislava Đurića, jeste upotpunjeno i redigovano izdanje Ćorovićevih *Celokupnih dela*.

[5] M. Crnjanski, *Slika Alekse Šantića*.

zna za tihu postojanu vernost, ona što ostaje dok svi drugi odlaze, našla je u Šantiću svoje simbolično i živo otelotvorenje: otud je on, od prvih značajnijih svojih pesničkih dana (posle dugog i mučnog, uglavnom besplodnog, podražavanja romantičarima, od Branka Radičevića do Zmaja, ali i povođenja za Vojislavom J. Ilićem), najčešće viđen uvek kao sušta suprotnost Dučiću, svom drugu iz Mostara i mostarske *Zore:* dok je Dučić otišao u svet, on je *ostao* u Mostaru,[6] i dok je Dučić estet, koji se predaje varkama i magijama sopstvenog egotizma, on je pesnik koji druguje, u svojim sanjarijama, sa hercegovačkim seljakom i koji ribare moli da ga prime na svoj brod, ne bi li se tamo, jedući njihov težak hleb (tu »muku tvrdu«), sâm iskalio, za podvig službe sirotinji.[7]

Ali, ma koliko da je ova nostalgija građanske kulture za patrijarhalnošću, kao za idealnim stavom moralne »kreposti«, Šantića odvajala od njegovoga teksta, i na neki način posvećivala ga kao junaka i mučenika patrijarhalnog duha čestitosti, postojanosti i vernosti u siromaštvu, i sâm Šantićev duh kao da je uistinu težio ovom odvajanju od *stvarnosti* teksta, onako kako je težio odvajanju od svake stvarnosti, tako da je osnovna njegova pesma i nastala u ovoj težnji za odvajanjem od neposredno-stvarnog, putem ka nekoj idealnosti koja se ne može izreći, ali koja više reč i ne zahteva, jer je velika čistota neke

[6] Poznato je da je Mostar napuštao samo u vreme aneksione krize, kada je prebegao u Italiju, i 1912, kada je učinio isto, i još u dva-tri maha, nakratko: 1902. obreo se, kao i Dučić, u Ženevi, ali je tamo napisao pesmu *Ja ne mogu ovdje* (voli, kaže, »lijepu Ronu i vodu Limana«, ali »tamo rodu svome duša mi se vraća«), pa se posle dve-tri nedelje vratio u Mostar. Pre toga je, 1900 (u prvome broju *Zore*), objavio pesmu *U tuđini*, koju je posvetio »drugu Jovanu Dučiću«, i čiji refren je: »Domovino draga, kako si daleko!«, a 1910, u pesmi *Na povratku*, on se pokajnički ispovedao svojoj »grudi«: »Ostavih tebe, prezreh tvoje suze, / I so i hljeb tvoj, topla grudo moja, / I drsko sve raskidah uze«, iako je tu samo metafora *so i hljeb* njegova, a sve drugo samo najprostija literarna mistifikacija: motiv kajanja zbog tobožnjeg odlaska, ali zato da bi se istakao ideal vernosti, kao ideal *ostajanja*. To je najčešće, i najrađe, isticano u poređenju Šantića sa Dučićem; ali to je isticao i sâm Dučić, govoreći kako je Šantić bio »bez naročitih intimnih događaja u svom malom gradu«, ali da »izabrani ljudi ne žive od onoga što im život dadne, nego od onog što sami od života uzmu«, i da bi, zbog toga, »da je Šantić (. . .) imao moći da se otrgne i ode u široki svet, celo njegovo delo izgledalo drukče«. *(Aleksa Šantić, Glasnik jugoslovenskog profesorskog društva*, knj. 17, Beograd, 1936—1937; Dučić, *Sabrana djela*, knj. IV: *Moji saputnici*, priredio Živorad Stojković, izd. *Svjetlost*, Sarajevo, 1969.)

[7] U pesmi *Ribari*, iz 1906; *Pjesme*, Mostar, 1908.

apsolutne svetlosti u koju se preobrazio svet, sa svojim pejzažima i ljudima, sa svojim istinama i patnjama isto kao i sa svojim rečima. Ta svetlost, i nad-egzistencijalna i nad-jezička, kao nekakav svetlosni okean zlatno-krvave Zore koja nikad neće proći, ili kao svetlost *svečanika* u kome je sve čisto i smireno, u velikoj blagosti, u svebratstvu bez zle misli i zlog hleba, to je ono čemu je Šantićev duh jedino bio veran, tako da kroz mit o njemu kao čoveku *koji ostaje* (dok svi drugi odlaze) probija se ta svetlost ovoga duha koji uistinu samo prividno ostaje u svetu takvom kakav jeste, jer je upućen ovoj nad-stvarno neizrecivoj svetlosti. Možda ovaj čovek koji ostaje jeste onaj kome se pričinjavalo (češće no što je to bio spreman da učini *činjenicom* svoje pesme) kako nad njim leluja nekakav »crn plamen«, ili kako zloslutno crni čempres nad njim stoji, i kako je usred sopstvenih bolova što su se oko njega opružili »ko mrki čopor pantera kad drema«[8], pa otuda njegova jedina briga hoće li mu »kroz svijetli prostor (. . .) duša teći«

Na proslavu blagu vaskrsnijeh dana

(u pesmi *Potok)*[9] i nije ništa drugo nego pamćenje onih časova u kojima je, sa strepnjom, samom sebi (kao nekom drugom), poručivao:

Odbjegnuli jadi vratiće se tebi
kao crne tice na svoje noćište

(Pod suncem)[10]. Ali, ako je u mraku hteo tu svetlost, on ju je hteo kao svetlost u koju se preobražava mrak: osnovna svetlost do koje je Šantić došao jeste transcendentalna svetlost, a put njegov ka ovoj svetlosti jeste put mističko-religijske transcendencije mraka (samoće, patnje) u svetlost. Mi smo raspeti, ali naše raspeće jeste naša buduća slava: kroz patnju stići ćemo u vaskrsnu svetlost, koja će da nas neštedice obaspe, tako da će

[8] »Uza me boli pružili se moji / K'o mrki čopor pantera kad drema / . . . / Nada mnom, draga, crni čempres stoji / I povija se k'o crn plamen jedan« *(Smiraj; Pjesme, Srpska književna zadruga,* sv. 135, Beograd, 1911).

[9] Iz 1907; v. *Sabrana djela, II.*

[10] *Pjesme,* 1908; takođe i *Pjesme,* 1911. (Šantić je često prenosio pesme iz knjige u knjigu, u novim verzijama, ponekad ih i potpuno menjajući; ovde se navodi samo izdanje po kome je pesma navedena.)

naš svet da se ozari tom nadstvarnom svetlošću apsolutne satisfakcije (ili apsolutne utehe), jer »sve lepe duše, pod krstom kada stoje, / Postaju bogom i same«,[11] i biće to ruže ove slave što nas čeka, velike i bezbrojne ognjene ruže:

Ne tuži. Gordo u uzdanju pati,
Još ima Boga i raspete trajno
S lovorom čeka vječna slava mati.
. . .
Ja sklapam oči i kroz snove tajno
Ja vidim zoru povrh tvojih grana
Gdje ruže baca božanski i sjajno

(O bore stari).[12] Ako je »ostajao«, usred sirotinje samoće i materijalne sirotinje sveta kome je jedino, i sa gordošću izuzetnom ne samo u njegovo doba, pristajao da pripada: sveta seljačkoga siromaštva, on je ostajao sa ovim uzdanjem u svetlost kao u apsolutnu satisfakciju, a najviši trenuci njegove sreće jesu, nesumnjivo, kao i najviši trenuci njegove poezije (one osnovne, koju je našao negde između 1905/6. i 1911. godine), trenuci ovog velikoga obasjanja transcendentalne svetlosti što se objavljuje na vrhuncu najdubljeg stradanja, i kojoj se ide golgotskim putem usamljenika ili kroz patnju onih što su »robovi vječni«,[13] i koja će se objaviti čak i kada je Šantić čuo udaranje čekića: »Hljeba! Hljeba! Hljeba!«,[14] kao ka vrhu Golgote na kome će ta svetlost (proletnje blaga, ili bleštavo zasenjujuća) da sine, u transcendenciji duše usamljenosti u dušu svebratstva (univerzalne porodice) ili duše nenagrađenih (pre svega njegovih seljaka: orača, *sijača* i žetelaca) u dušu apsolutne i zato *sjajne* satisfakcije. *Uzdanje,* patnja u gordosti, jeste uzdanje u ovu neumitnu nagradno-iskupljujuću svetlost što će se objaviti uteśno kao svetlost blaga *vaskrsnijeh* dana, ili blaga svetlost nekakvih gorućih ljiljana, ali i svetlost nekih »svijetlih ptica« što dolaze, umesto »odbjegnulih jada«, ovom usamljeniku, tako da on nije više »noćište« za crne ptice iz pesme *Pod suncem,* nego Zora naveštene univerzalnosti

[11] *Pesma biblijska* (1920); *Pesme, Izdavačka knjižarnica Gece Kona,* Beograd, 1924.

[12] Iz 1911; *Sabrana djela, II.*

[13] *Planinsko jutro* (1910); *Sabrana djela, II.*

[14] *Večernja zvona; Pjesme,* 1911.

— univerzalne porodice, — čitavih jata »svijetlih ptica« u *Pretprazničkom večeru,* ali koja će blesnuti u nekim časovima i bleskom što zaslepljuje i vid i Šantićev tekst, i u kojoj će trijumfalno da se ukaže ovaj pesnik samom sebi, ne više kao napušteni patrijarhalni Sin i Brat čija suza se preobražava u suzu-radosnicu pa on vidi ta svetlosna jata kako hrle njemu, nego kao nekakav pobednik što se ispeo, kroz patnje, snagom svog uzdanja, na sami *Breg Lepote,* da tamo u sopstvenom svom velikom sjaju trijumfalno izgori:

Onamo, na Vrhu, k'o dan jedan beo,
Ja ću s kopljem stati, ti, maglena hordo,
I k'o požar zlatan, radosno i gordo,
Na Bregu Lepote izgoreti ceo

(u pesmi *Senke,* iz 1923).[15] Izgoreti na ovom Bregu, u Lepoti, znači izgoreti u vatri sopstvenog trijumfa, ali kao u vatri esencijalnosti, u vatri kojom se suština egzistencije oslobađa od svakodnevno-egzistencijalnog, u stvari od neposredno-egzistencijalnog. Osnovni pokret Šantićev jeste pokret uspeća ka ovoj lepoti, koja je *na vrhu, na bregu:* apsolutna svetlost duševnosti, kao vrhunske istine i pravde, koja je i vrhunska lepota.

Put Šantićev ka ovoj lepoti jeste put samo-sagorevanja, put snage za vatru, herojskim uzdizanjem nad samim sobom, ali i nad sopstvenom egzistencijom, put golgotsko-vaskrsnog podvižništva: taj Breg Lepote jeste Golgota, na kojoj će se objaviti svetlost apsolutne istine, a ovaj put, herojskim stradanjem, jeste put ka lepoti. Lepota jeste *herojska* lepota, ona je ozarenost herojske duše koja trijumfuje, jer ima snage *(kreposti)* da se uzdigne nad neposredno-egzistencijalnim, — jer je sposobna za samo-žrtvovanje. Čin samo-žrtvovanja jeste čin obogovljenja čoveka. Samo-žrtvom, čovek postaje šantićevski *bogočovek:* heroj plemena, ali i ova duša apsolutne svetlosti, koja je vrhunska svetlost vrhunske etičnosti, oličene snagom za stradanje. Stradalnik, onaj koji je *raspet,* jeste samim svojim stradanjem na putu ka ovoj lepoti bogočoveštva, kao ka božanskoj lepoti, ali snaga je preduslov te lepote, snaga onoga koji je današnji trpilac a sutrašnji pobednik, velika pobedilačka snaga

[15] *Pesme,* 1924.

sposobna da preobražava mrak u svetlost, patnju u vrhunsku blaženost likujuće duše istine, sve nisko u apsolutnu visinu ovoga Brega, sve usamljeno u nerazorivi univerzalizam apsolutne zajednice. Na putu ka ovome Bregu apsolutne lepote kao apsolutne etičnosti, kroz *prihvaćeno stradanje,* u kreposti, sposobnoj jedino da tu snagu prihvati, nalazi se, u Šantićevoj viziji, *usamljeni borac* za srpski narod pod Austrijom, zatim *seljak* na hercegovačkom kršu i, najzad (ili kroz sve to, neprestano), on sâm, napušteni Sin i Brat, koji iz svoje usamljenosti ide u svebratski univerzalizam, kao u ovo nadstvarno obasjanje. Samo-žrtvovanje jeste neodložni imperativ, ili neodložna duševna metoda; snaga, na koju ovaj pesnik nije prestajao da poziva, jeste snaga za žrtvu, na putu ka narodnoj slobodi, koja je, takođe, neka beskrajna svetlost što će sve preplaviti, sjajna i zračna, ali i na putu preobražaja Zemlje u Nebo, ili seljakovog herojskog (stradalničkog) rada u veliko oslobođenje, i jedinstvo sa bogom Zemlje i Neba, sa bogom koji čeka ovoga stradalnika-radnika na putu njegovoga stradanja, i nikad ga ne zaboravlja. Čovek, ovde dole, u niziji, jeste Sin bez Oca, ili radnik bez nagrade (seljak bez ploda); put njegov je, i kada se žrtvuje herojski, i kada kopa i ore ili seje na svome ubogom polju, put ka Ocu: put iz usamljenosti (i *mraka* u njoj) ka ponovo pronađenom jedinstvu sa Ocem. Uvek je to isto traženje izgubljenog jedinstva, i uvek ovaj isti put ostvarenja univerzalizma, čija svetlost jeste sama *lepota* kojoj je Šantić jedino (i pesnički najdelotvornije) uvek veran. Motiv preobražavalačkog, herojsko-samo-žrtvujućeg stradanja, kojim se čovek uzvišava, na putu ka apsolutnoj univerzalnosti kao apsolutnoj istini, u blesku njene lepote, jeste kod njega dosledno golgotsko-vaskrsni religijski motiv, koji će se izražavati i u njegovoj patetično stilizovanoj lirici romantičarskog patriotizma kao herojskog žrtvovanja za slobodu, ali i u njegovoj lirici posvećenoj seljaku, i, ne manje, u njegovoj najintimnijoj (neposredno ličnoj) lirici.

Uvek je put Šantićev put ovoga uspenja ka Bregu vrhovne etičnosti kao vrhovne lepote do koje se stiže *krepošću* u stradanju i patnji, i uvek je duševna tehnika ovoga preobražajnog uspenja ova tehnika prevazilaženja neposredno-egzistencijalnog koje strada u ovom opštem stradanju. Šantićeva pesma, ona najznačajnija, strogo je određena njegovom golgotsko-vaskrsnom mišlju: njena linija se razvija od deskripcije neposredno-egzistencijalnog ka objavi ove svetlosti, kao ka objavi esencijalnosti do koje se dolazi (kao i do same lepote)

prevazilaženjem neposredno-egzistencijalnog. Ovo, neposredno-egzistencijalno, u duhu i misli golgotsko-vaskrsnog pozvanja koje je pozvanje na krepost i snagu samo-žrtvovanja, jeste i sámo osuđeno na stradanje: neposredno-egzistencijalno mora da strada onako kako ovaj čovek isključivo stradanjem ulazi u svoje bogočoveštvo, koje je i jedina njegova lepota. To je *svetlost,* koja će se objaviti u završnim strofama izvesnih Šantićevih pesama koje su, najvećim svojim delom (onim što prethodi objavi ove svetlosti), *deskriptivne,* i to najčešće na liniji vojislavističko-parnasovske stilizacije, tako da pesme kao *Sijači, Proletnje jutro* ili, manje neposredno, *Pretpraznično veče,* predstavljaju svojevrsno *prevazilaženje deskriptivnog vojislavizma putem ka religijskom transcendentalizmu,* kao ka ovoj esencijalnoj svetlosti (ili silno-svetlosnoj, ozarujućoj esencijalnosti), za koju ne-religiozni i, čak, anti-religiozni vojislavizam niti je znao niti može da zna. To prevazilaženje vojislavističke deskripcije u duhu religijsko-transcendentalne svetlosti, u Šantićevoj pesmi (i to tako da je i ovo prevazilaženje osnovni »sadržaj« pesme) odgovara, na literarnom planu, njegovom golgotsko-vaskrsnom doživljaju i misli kao prevazilaženju neposredno-egzistencijalnog ka esencijalnom. Kao što je stradanje u neposredno-egzistencijalnom u stvari posvećivanje u božanski esencijalno (u božansku suštinu i pozvanje čoveka, otkrivanje njegove *hristolikosti),* tako je i »stradanje« deskriptivnog realizma, na putu ka lirizmu religijsko-transcendentalne svetlosti, ovde neumitno, pa će otuda Šantić linijom jedne iste (i to one najznačajnije) svoje pesme biti najpre (u prvom njenom delu) liričar deskripcije, da bi se kasnije, iz te deskripcije, razvio (u drugom, završnom delu pesme) u liričara one utešno-iskupljujuće, preobražajne svetlosti, kojom se on od duše usamljenika pretvara u dušu univerzalnoga svebratstva (ili u dušu jedinstva Oca sa Sinom). Sve mračno, od čega se on užasavao, moleći za utehu:

Pošlji, Gospode,
Utjehe u mraku

(Moja molitva, iz 1904),[16] i sve bezbojno-sivo, *kao nisko,* i ne-božansko, preobražava se ovde u svetlost jarkih boja, i to onu

[16] *Sabrana djela, II*

koja se rađa, u svoj svojoj transcendentalnosti (kao duševna svetlost, milosna ozarenost, u času iskupljenja), u časovima rane zore, *krvavo-zlatnog, purpurnog* izlaska ili (nešto ređe, ali s istom lirskom sugestivnošću) zalaska sunca, kada čitav svet kao da obuzima neki požar, pa tako to sunce u rađanju, ili sunce u zahodu, sa ognjenim nebom, saučestvuje u rađanju ove duševne svetlosti velikog iskupljenja (ili jedinstvene satisfakcije): na ovom suncu čija svetlost iz polja, iza *plavih* brda, meša se, do nerazlučivog materijalnog jedinstva sa nad-materijalnom, nad-stvarnom unutrašnjom (etičkom) svetlošću, čitav svet neposredno-egzistencijalnog, *fizički* svet koji se dotle davao oku, i pred kojim se Šantić nalazio u stavu nekakvog akvareliste što slika naglašeno stilizujući, i uprošćavajući i elemente sveta (pejzaža) i njihove odnose (svodeći ih na veoma mali broj, s onu stranu svake složenosti i kolebanja, ali i svake nijanse), kao da će izgoreti (ali u pesmi, ipak, nije izgoreo), a ta svetlost izliva se na ovoga pesnika i čovečanstvo, javljajući se u vidu njegovih »svijetlih ptica«, nekakvih svetlosnih jata osvojene blagosti, ili u vidu bokora ognjenih ruža (pokadšto i svetlosnih ljiljana), — sa izvesnom sklonošću ka baroku koji ne samo što odudara od elementarno pojednostavljenog (i neprestano pojednostavljujućeg) Šantićevog sveta, nego i od njegovog duha patrijarhalnog pravoslavca, opominjući donekle na barokne oltare katoličanstva i, uopšte, na bleštavu obojenost katoličkog crkvenog teatra bogosluženja, — ali ta svetlost se javlja, ponekad istovremeno s njegovim pticama i ružama, a ponekad (pa čak i u većem broju Šantićevih pesama) i bez njih, u vidu bleštavo-svetlećih dragulja: smaragda i rubina najčešće. Boje su crvena (purpurna), plava, pa i srebrna, ali osnovna boja jeste *zlatna;* ako ovo blešteće *zlato,* — koje je najčešće *krvavo,* — »zlatna krv«, — opominje i na zlato epskog rajetina-mitotvorca, siromaškoga guslara-vizionara koji je, kao u osnovno svoje epsko doba, tamu svoje sadašnjosti ropstva preobražavao, mitotvorski, u svetlost nadstvarnog bogatstva negdašnjih kraljeva i careva s kojima se on izmirio mitotvorskom svojom svešću (ono što je Dučić, u *Carskim sonetima,* uzaludno pokušavao da podražava, gubeći bol guslara-slepca, u ovom zlatu, i obezvređujući time to zlato, bukvalno ga *materijalizujući),* ipak je od toga, — iako je i to ovde nesumnjivo izvor ovog Šantićevog traženja bleštavoga zlata, — pretežnija njegova *žudnja za sjajem ljubavi kao za apsolutnom satisfakcijom, žudnja za apsolutnim sjajem apsolutne nagrade.* Seljak će ući u njegovu pesmu kao podrpanac, ali na

kraju pesme naći će se pod zlatnim *oreolom,* preobražavajući se, svojim hristovskim mukama, u samoga bogočoveka (u Hrista), kome stoglasni horovi pevaju veliko patetično *Osana.*

Jedino je Šantić, u žudnji sa »žarkom miloštom«, sanjajući da mu se raspali »u duši žar veliki Hrista«,[17] početkom veka, potražio ovu svetlost: izvan njegove poezije te svetlosti nema. *Veliko gašenje svetlosti u sprskoj poeziji počinje sa Vojislavom Ilićem.* Pa ipak, ako bi se tražilo *literarno* poreklo ove Šantićeve svetlosti, ono kao da je pre u poeziji Vojislava Ilića nego u poeziji Šantiću inače neuporedivo bližih romantičara: ako se u Ilićevoj poeziji svetlost gasi (u velikom gašenju njegovog sopstvenog Ja), možda je ovaj romantičar patrijarhalno-religijskog svebratstva naslutio svoju svetlost sanjareći pred Ilićevim prizorima zalaska sunca. Njegovi stihovi u pesmi *Hercegovac na molitvi* (datiranoj *8. IV 1891)*[18] jesu epigonsko podražavanje slike i metrike Vojislava Ilića: »Pošljedni zraci, eno, velikog sunca tonu / Za daljne mračne gore — i danak ostavlja nas, / Pod krilom blagog mira u večernjemu zvonu / molitve bruji glas. / . . . / I u meni se tada tiha molitva budi / U plamu srca mog«, ali u to podražavanje Iliću Šantić unosi svoj molitveni duh i, s njime, *plam* srca svog. Već tada, 1891, dok se koleba između epigonstva romantičarima Zmajevoga kova (ali, ne manje, i onoga Branka Radičevića) i epigonstva Ilićevoj slici i metričkoj shemi, on je ovaj tražilac *plama* svog srca *u molitvi:* ako u zalasku sunca V. Ilića iščezava čitav svet, putem ka miru ništavila, kod Šantića on iščezava putem ka religijskoj smirenosti: otuda će se i dogoditi da svetlost zalazećeg sunca postane kod njega, u njegovom religijskom doživljaju, velika *svetkovina purpurnoga zlata:* ne svetlost koja se gasi, zajedno sa svetom, nego svetlost koja, zalazeći, postaje *požar* koji obuhvata sav svet, tako da se to umiranje sunca preobražava, u »plamu« Šantićevog religijskog srca, u veliki njegov izlazak, u njegovo veliko (i trijumfalno) rađanje. Tako se ova svetlost zalazećeg sunca vojislavizma, romantičarsko-religijskim stavom Šantićevim, preobražava u ovu veliku, bleštavu svetlost, koja je *negacija* ne samo zalazeće svetlosti V. Ilića nego i samoga osnovnog duha vojislavizma, kao duha monadološki usamljenog i krajnje nereligioznog individualizma, i to negacija romantičarsko-religijska: u časovima religijske *krize* Šantićeve ova plamena svetlost se gasila, i tada je *hladni* suton vojislavizma dolazio po svoje.

[17] U pesmi bez naslova *(»Ne prespavaj vijek. . .«); Pjesme,* 1908.

[18] *Pjesme,* Mostar, 1891.

To je, pre svega (i poetski najplodotvornije), Šantićeva pesma *Veče na školju.*[19] Nesumnjivo, ova pesma pamti Hajnea, čiji *Lirski intermeco* je Šantić prevodio;[20] Šantićev prevod Hajneove pesme *Lorelaj* (»Die Luft ist kühl und es dunkelt / Und ruhig fliesst der Rhein; / Der Gipfel des Berges funkelt / Im Abendsonnenschein«: »Tu Rajna spokojno teče, / *Prohladni pada mrak,* / Po visu brijega veče / *Svoj zadnji prosipa zrak«)* nedvosmisleno je u prvoj strofi pesme *Veče na školju* (u koju su čak bukvalno *preneti* odavde neki stihovi):

Pučina plava
Spava,
Prohladni pada mrak;
Vrh hridi crne
Trne
Zadnji rumeni zrak.[21]

[19] *Brankovo Kolo* 1904, br. 47: *Pjesme,* 1908.

[20] Izdanja iz 1897, 1898,1919, a zatim, zajedno s nekim drugim Hajneovim pesmama, u knjizi *Iz Hajneove lirike,* Mostar, 1923. »Interesantno da se Aleksa Šantić okomio baš na toga pesnika gde bi i drugi polomili zube«: pre svega, Šantić »radi stiha i rime, domeće otrcane rečice, naročito prideve (fatalni epiteti lepi — slepi!), dok je Hajne bez đinđuva i dronjčića, kao i Gete«; zatim, Šantić »upotrebljuje patetične ili u običnom govoru nemoguće obrte, dok Hajne govori kao u prozi, bez ijedne pesničke licencije. Početak pesme *Lorelaj:* ‚Ich weiss nicht was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin' ne može se jednostavnije kazati na nemačkom (ne znam šta mi je da sam tako tužan), a čujte Šantića: ‚Ja ne znam šta me bol tavni u srcu svom'«. Iako se dešava da tamo »gde lirika ne uđe u fino treptanje i prelivanje tonova, tu Šantić još dobro i verno sustiže«, njegov prevod Hajnea je stvar velikog nesporazuma: ». . . sve u svemu, vi osećate da ovde ima jedan neutoljivi nesporazum između prevejanog nemačkog Jevrejina i naivnog sentimentalnog samouka Hercegovca. Šantić prosto ne vodi računa o onim uturenim floskulama, on smatra da kao pesnik ima pravo poslužiti se njima za rimu. Malo preturenog reda reči, malo tavnih i sjajnih i čarnih crtica ako se doda, misli on, ton će se time samo pojačati. A bože moj, prevodiocu nešto treba i kroz prste progledati. Međutim, Hajne ni od samoga vraga ne beži tako kao od sentimentalnosti, on je gotov i sebi se narugati samo da ne bi kom blaziranom čitaocu izgledao naivan. Hajne oseća toplo, ali je sva njegova pažnja upućena na to kako će spolja da izgleda on i njegova zaljubljenost. Hajne i naivnost, to je kontrast; Šantić je naivnost sušta« (Pero Slijepčević, u navedenom ogledu *Aleksa Šantić).*

[21] *Ritam* pesme kao da je dozivan još od ranih dana Šantićevih: on je nesumnjivo najavljen već u pesmi *Veče na selu,* štampanoj u *Javoru,* 1891, br. 40 (v. *Sabrana djela. I):* »Prolazi danak / I sunce tone / Za daljne gore / Sakriva

Bogdan Popović, u kritici Šantićevog »kitnjastog stila«, ukazao je na stihove navedene Hajneove strofe, kao na primer pravog pesničkog izraza: *»Hvata se mrak — Rajna — rumeni se — večernje sunce:* skoro je izlišno čitati celu strofu (. . .) Kako je, dalje, jezik značajan, izrazit, i svojim muzičkim osobinama, svojim zvukom i svojom melodijom, oni *[pesnici kao Hajne]* to ne smatraju da je svejedno, uneti stih ili slik, reč kakvog bilo ritma ili zvuka. Ritam i zvuk reči je kao neka muzička pratnja pesnikovim rečima, i ne može biti svejedno da li će se pratnja slagati s pesmom koju prati ili ne. Uzmite ove stihove:

Čuješ kako vetar duva,
Čuješ lavež ljutih pasa,
Čuješ kako ponoć gluva,
Potresa se od užasa.

Zar u njima puni slikovi, dužine, i mukli glasovi (sedam naglašenih *u)* ne pojačavaju na izredan način smisao strofe? Kad u svom sonetu Žoze-Marija-de-Heredija opisuje japanskog ratnika, kako po suncem obasjanoj obali, u sjajnom oružju, korača na susret svojoj dragani, on bira reči i slikove sa *a*, jasne, zvonke, svečane slikove na *va*, na *latte,* na *laque,* na *asque* — re*va*, bi*va*, Tokunga*wa*, *latte,* p*late,* ec*late,* ecar*late* — *laque,* p*laque* — m*asque,* c*asque,* — koji, izgovoreni kako valja, zvone u francuskom neobično jasno, trešte svečano i praznično kao trube, u punom skladu s radosnom temom koju prate, s ljubavlju, sa sjajnim oružjem, sa suncem obasjanom obalom. A kad u drugom sonetu govori o sedom zlataru koji je u svojoj radionici dosad rezao samo balčake i dimišćijanske mačeve, a sad, zabrinuvši se za svoju dušu, uzima da reže putir, reči i slikovi na *ril,* na *rise,* — te, po reči Lemetrovoj, izgledaju kao da klize i škripe kao alat kad klizi i škripi po metalu. A na ritam, i na sklad između stiha, ritma, i sadržine, ti pesnici paze i to toliko koliko i na slik; i još više, jer je ritam još važniji element stiha no slik«.[22] — Nema nikakve sumnje da je ova kritika Bogdana

zrak, / Nečujnim gredom / S tišinom blagom / Blažene noći / Spušta se mrak«. (Čak postoji tu i grafičko naglašavanje kraćih stihova, kao u pesmi *Veče na školju:* u ovoj strofi uvučeni su četvorosložni stihovi, — četvrti, šesti i osmi.)

[22] Kritika Bogdana Popovića *(O »Pesmama« Alekse Šantića, Srpski književni glasnik,* 1901, III, 5; IV, 1. i 2) pisana je po ugledu na Nedićevu kritiku pesama Milete Jakšića, koju B. Popović ovde i pominje, ocenjujući je kao »u osnovi

Popovića, — samim ukazivanjem na Hajneove stihove, ali i na konkretnu vezu između fonemeskoga sloja reči i određene emocionalne senzacije (sve do veze između određene »boje« slogova i »boje« emocionalnosti), — *dosledno* ugrađena u Šantićevu pesmu *Veče na školju:* 1) akcenti i, naročito, *dužine,* koje je on ovde potražio, da bi njime dočarao širinu pučine i zamiranje sveta (»Pučina plava / Spava«), i to naglašavajući ih rimovanjem *(»puni slikovi«),* uz odgovarajući ritam, koji teži blago naglašenim kadencama (koje su i grafički istaknute), linijom spuštanja, ili zamiranja, tako da sâm podatak o zamrlosti zahteva skraćenje stiha (to su stihovi od jedne dvosložne reči:

tačnu«, — i sa *pedagoškim* namerama (»Naši pesnici se danas nalaze u položaju u kome se nalazi pojedinac koji u početku svoje književničke karijere prolazi svoje godine šegrtovanja«; »Ovo široko, uprošćeno objašnjenje, ima ovde tu dobru stranu što *jasno i praktično ukazuje na ono šta našim pesnicima valja raditi«).* Ona je posvećena: 1) greškama gramatičkim, 2) greškama stila (»ogrešenja o istinu i logiku«) i 3) »neprirodnim personifikacijama«. A. Šantić »pripada onoj četici naših današnjih pesnika koji drže da je čoveku koji piše u stihu sve dopušteno, da utvrđeni zakoni i pravila koja vezuju ceo svet, čak i druge pesnike, za njih ne vrede, da oni mogu pisati kako niko ne piše«. Ti pesnici, kao Šantić, »okomili su se na jezik. (. . .) Oni jezik doteruju po svojoj volji, gužvaju ga, mese, muče, raspinju, čupaju kliještima, meću u kvrge, kako im je kad potrebno, i kako im kad nije potrebno. (. . .) Kakva je logika tih ljudi? (. . .) Kakvi su oni ljudi?« Šantićev čitalac je dužan slušati »muziku na razdešenom instrumentu, od svirača koji nema sluha, ali tim radije svira forte i fortisimo. (. . .) Kakav može izgledati čitaocu tekst u kome je svaka druga ili treća reč netačno upotrebljena, u kome pisac — kao da ne zna jezika, kao da je stranac koji je nesavršeno naučio srpski, pa ne može da nađe pravu reč — uvek promaši ono što je hteo da kaže i upotrebljava reči stalno u značenju koje nemaju i u vezama u koje one ne mogu da uđu?« Sve su to »lažni tonovi, disonancije, kakofonije«. Ali najgori je Šantić kad neguje ». . . ona preterivanja, onu preteranu upotrebu preteranih figura, one neprirodne visokoparne personifikacije, koje sve stvari pretvaraju u živa stvorenja. (. . .) Kod g. Šantića sve stvari žive, govore, delaju; i to u tom stepenu da se te personifikacije svaki čas razvijaju u prave alegorije, u mitove, u čitave balade i romance mrtve prirode«. Tako Šantić piše: »Kad utone jasnog dana / Blagi sjaj«, ili: »mila slika mladog momka grlila je njene snove«, što su primeri »nekorekcije stila«. Povodom njegovih stihova: »Zar ne čuješ šapat granja / što te mojom čežnjom zove . . . / — / Samo lipa stoji, gole grane stoje, / Nad pustinjom mrtvom davne sreće moje . . . / — / Saraniću ljubav . . . U pokoju svetom / Pokriću je dušom i uvelim cv'jetom . . . / — / A uz tresak muklo poje / Tamni kostur sreće moje . . . / — / A u mom je vrtu jedan vjetrić mio / U čašici krina s tvojom dušom bio«, B. Popović kaže: »Kako je duša pesnikove žive dragane mogla biti u vrtu, u čašici krina, s jednim milim vetrićem? Kako je, u pokoju svetom, pesnik mogao svoju ranjenu ljubav ,pokriti dušom i uvelim cvetom'«, i zaključuje da je to »prazno brbljanje«. To je ». . . krajnja zloupotreba kitnjastog stila, najgori manirizam, gongorizam, eufui-

»Spava«, »Trne«), i 2) traženje određenoga sloga za određenu duševno-čulnu senzaciju, što je kod Šantića *a* za širinu i spokojstvo (plava . . . spava); *r* za mrak *(muklost* njegova za mrak kao za prigušenu svetlost): »prohladni pada mRak; / vRh hRidi cRne / tRne«; *o* za bol (bOlno, bOno): »I jeca zvOno, / bOno«; *u* za tUgu, koja je beskonačna, i zahteva istaknutu *dužinu:* »S Uzdahom tUge / dUge / / ubogi moli pUk«. / — / Kleče kostUri / sUri«.[23]

Ubogost ovog puka što se moli pred beskrajnom pučinom, ali čiji *bog ćuti,* kao da je diktirala ovde i samu elementarnu ubogost ove Šantićeve pesme: to je svega nekoliko elemenata koji se stavljaju u izvanredno uprošćene odnose, rečenicama kratkim (jezik je tu ubog, *kadence* su od zamiranja jezika, naporednog zamiranju sunca i potpunom zamiranju nade, na putu ka ćutanju pučine u mraku kao ka ćutanju boga), u pet strofa čija posebno istaknuta shematičnost je takođe ubojka: to je siromaštvo koje sve uprošćava, siromaštvo osuđeno i na elementarnost i na ovu uprošćenost odnosa, na ovo isticanje *strukture* pesme *(siromaštvo koje »strukturira«,* svodeći na ono osnovno za opstanak: na kost i kožu tela i jezika). Šantić je pesnik uprošćavanja sveta i doživljaja (i to upravo negde od ovoga doba), pa ipak on nije nikada više ponovio ovaj *shematizam* pesme *Veče na školju* (niti ponovo došao do ove jedinstvene

zam, koji se može zamisliti. Tako lažno, skoro nenormalno, mekušno i razmaženo pesništvo, bez moždine i dostojanstva, prilikuje jedino salonima palanačkih plavih čarapa, Molijerove Kate i Mage, i budoarima starih namiguša (kad već moram da kažem), s mladežom na obrazu i nagarenim obrvama.« (Pri tom, B. Popović navodi definicije »gongorizma, manirizma, precioznosti, i eufuizma«, iz istorije španske, italijanske, francuske i engleske književnosti.) Napominjući da je, međutim, ovaj isti pesnik napisao i pesme kakva je *Ostajte ovdje,* koju on posebno ističe, ili *Moja komšinica* (koja je dobra jer tu Šantić »peva kako ga je Bog stvorio, i kako je dosad naučio pevati«, i koja ima »iskrenost osećanja, duhovitu doborođudnost, i besprekornu, svežu i živopisnu dikciju«), B. Popović se pita otkud da takve stvari piše »jedan isti čovek«, ali na to ne daje odgovora (»Trebalo bi ići prilično duboko u psihologiju umetničkog stvaranja, a to mi ovde i danas nije moguće. Ja, uostalom imam odavna nameru da o toj psihologiji umetničkog stvaranja pišem odvojeno, u naročitom članku«), zadovoljavajući se tvrdnjom da »G. Šantić dobro piše kad piše dikcijom koja mu je poznata, dikcijom koje obrazac imate u Branku i u narodnom pesništvu, i kojom su sa srazmerno malim razlikama, prema svom temperamentu, pisali i Zmaj i Jakšić. A piše rđavo kad piše onim umetničkim, kitnjastim stilom«.

[23] Varijanta u *Pesme,* 1911. U *Pesme,* 1908, dva poslednja stiha glase: »Kleče mršave / glave«; tako je i u knjizi iz 1924.

senzacije *istodobnog zamiranja svetlosti, boga i jezika,* što čini ovu njegovu pesmu značajnom, uprkos izvesnoj napadnosti duha *formalizma* koji se kroz ovaj njen svesno naglašeni shematizam traži), i to ne samo zato što se romantičarski liričar, uprkos njegovom jakom (patrijarhalističkom) racionalizmu, protivio ovakvom formalističkom (i formalizujućem) racionalizmu, nego i zato što se tom racionalizmu protivio njegov romantičarsko-*religijski* duh, onaj koji u krizi svojoj, na trenutke, zna za ćutanje boga, ali koji se iskazivao, — i to u poetski najznačajnijim trenucima ovoga pesnika, — upravo u znanju boga: *znanje boga i ovaj formalizujući racionalizam ne idu zajedno;* oni protivureče jedan drugom. Nema izmirenja između golgotsko-vaskrsnog stava Šantićevog i ovog shematizma, onako kako nema izmirenja između požarne svetlosti »plama« srca i svesti bez boga koja je ova »strukturirajuća« svest. Otuda je pesma *Veče na školju* izvan osnovne Šantićeve poetske linije, čak svojevrsni *incident* u njegovoj poeziji: ako ona, uprkos tome, nesumnjivo pripada osnovnom duhu te poezije, pripada mu samo negativno, i kao u kontrapunktu sa njim, onako kako časovi verske krize (časovi mraka) pripadaju ovom romantičarsko-religijskom pesniku velike svetlosti. Nesumnjivo, ta pesma je značajan datum u Šantićevoj pesničkoj evoluciji, njegov odlučan pokušaj da se oslobodi sentimentalističke usiljenosti pseudo-romantičarskog »kitnjastog stila« poznih romantičara, i da svoj izraz uputi idealu apsolutne svedenosti, koju ne zahteva samo novi literarni ukus nego (daleko presudnije) ovaj »puk« Šantićev što se moli pred bogom koji ćuti i čija molitva ne može biti u »kitnjastom stilu«. Međutim, bog u najznačajnijoj Šantićevoj pesmi nije bog u ćutanju, nego bog koji se objavljuje nad-stvarnom svetlošću, svim onim *baroknim* jatima »svijetlih ptica« i bokorima utešnih ruža i ljiljana što veju iz nebesa, ukrašavajući ubogi svet ubogog čovečanstva, tako da im je *stil,* u suštini, upravo »kitnjasti stil«. Ako, kao patrijarhalac, nije mogao autentično da se nađe u »kitnjastom stilu«, a još manje u onom »gongorizmu« za koji ga je optuživao Bogdan Popović,[24] on je *pesnik iluminacije,* i to ne

[24] Jedini pesnik među romantičarima koji je sistemom personifikacije dolazio do stvarne poezije jeste Laza Kostić: sistem personifikacije, kako su ga negovali romantičari, pretpostavlja avanturizam maste; to je sistem nepredvidljive asocijacije, serijama preobražaja nematerijalnog u materijalno, ideje u telo i sliku, pri čemu su dalji preobražaji novih oblika materijalizovane nematerijalnosti nepredvidljivi, ma koliko da se izvode po jednom strogo utvrđenom

samo najizrazitiji nego i prvi (pa i jedini) u srpskoj poeziji početkom veka: u prvoj deceniji, kada je ona osvajala novu epohu svog građanstva kroz duboki pesimizam građanski pozitivističkog (i pozitivističko-ateističkog) monadološkog Ja, koje je sebe tražilo kroz ideologiju Skerlićeve »trezvenosti« i kult »savršenstva forme« Bogdana Popovića, — ali, kroz to, kada je osvajala i očajanje u svetu savršene usamljenosti i pustošnosti, bez izlaska, bez mogućnosti ma kakvog preobražaja, — on je objavljivao svoju svetlost pre svega kao pesnik patrijarhalnog bratstva uzdignutog do religijske ravni: kao pesnik »žarke milošte«.

Snaga, na koju je on neprestano pozivao, jeste snaga romantičara-barda, koji preko Golgote vodi svoj narod ka vaskrsu, ali i snaga za trpljenje u patnji, kojom će patnja da se transcendira u božansku milost, onako kako se snaga *kovača,* koji udara po usijanom gvožđu, pa »lete iskre krupne / ko da se meteor rasipa u noći«, a u njemu samom »tiha radost blista« i on oseća, u tom kovitlacu upaljenih iskri, sebe kao Hrista,[25] transcendira u ovu veliku svetkovinu svetlosne noći. Ta svetlost, koju je valjda hteo u časovima kada se priviđao sebi, s užasom, kao nekakav »ranjen galeb« (»kao ranjen galeb tako padam i ja / I val me valu daje i razbija«),[26] odvaja ga *radikalno* od osnovnoga duha nove poezije, koja će tek u Dučićevom estetizmu da dođe do trenutaka obasjanja, a koja je kroz Rakića i Pandurovića uranjala u bezizlazni mrak (Dis će nalaziti, u mraku, *obasjanja svoje bezazlenosti),* ali ona ga je, isto tako (neiskazana ali moćna kao duševni imperativ), i zadržavala u granicama lirskoga,

uzročno-posledičnom redu, i *pri čemu se ne teži »ubedljivosti« materijalizacije* već, naprotiv, kao da se čuva uvek svest o njenoj prividnosti, tako da duh, koji prevashodno *intelektualnom* maštom sledi serije asocijacija, nalazi u njihovim *burlesknim* ostvarivanjima jedan *humorni* izazov, i tako da je (kod Laze Kostića), ovaj avanturizam personifikacija uvek *šekspirovski kalamburan: spoj intelekta i humora,* a ne manje i sentimentalizma i ironije. Za »gongorizam«, koji se tu javlja, potreban je avanturizam intelekta i humora, snaga želje, ali i snaga za autoparodiju (i to tako da se želja i njeno parodiranje ne razlikuju jasno), — ono što je u potpunosti nedostajalo i Šantiću i, uglavnom, svim srpskim romantičarima: *patrijarhalac,* lišen intelektualnog artizma i humora koji se otkriva u burlesknosti ovog formalno-logički savršeno ispravnog poretka za koji se, međutim, *zna* da je izvitoperavanje stvarnog, — jedna čista igra uma, — i koji se upravo zato i hoće, — on samo prividno učestvuje u ovoj igri i zbog toga tu, zaista, nalazi samo usiljenosti.

[25] *Kovač* (1905); *Pjesme,* 1908.

[26] *Moje tice, zbogom!* (1906); u istoj knjizi.

predvojislavističkog romantizma sve do njegovog susreta sa pesnicima *Srpskog književnog glasnika.* On je pisao stihove na marginama poezije Vojislava Ilića, kome se divio i kome je, u tipično romantičarskom stilu oduševljenja, pisao ode,[27] ali to je bilo čisto epigonstvo, prosto podražavanje metrici Ilićevoj (ponekad, u Šantićevom nesporazumu sa sobom, i podražavanje Ilićevim »klasicističkim« temama);[28] patrijarhalac i romantičar, a uz to pesnik religijskog pozvanja, on ne samo što s vojislavizmom nije mogao da se saživi nego je ovome i neporečno protivurečio, kao nedvosmislenom anti-patrijarhalizmu usamljenog Ja građanskog individualizma koje ne zna za nagon opštenja i prisnosti patrijarhalno-religijskog svebratstva (kakvo će se iskazati kroz Šantića), i otkriti mogućnosti i stil svoje realističke deskripcije uprvo u ovom neznanju koje je pre svega neznanje međuljudskog opštenja i, istovremeno (a valjda *i samim tim),* neznanje ma kakve mogućnosti preobražaja. Svet koji (najčešće kao »prirodu«) otkriva vojislavizam jeste *svet realistički onoliko koliko je svet bez preobražaja:* svet konačnih (nepromenljivih) *činjenica:* oko koje vidi ove činjenice jeste oko duha koji ne vidi preobražaj (i utoliko više je impresioniran činjenicom kao onim što je »gotovo«, sve do želje za samo-objektivacijom u nju). Kao duh patrijarhalno-religijskog svebratstva, ali ujedno i kao subjekt golgotsko-vaskrsne mitologije (i u varijanti nacionalnog romantizma, i u varijanti izrazito hrišćanskoj), — one koja je pre svega zasnovana *na veri u preobražaj,* — Šantić je bio *protivurečan vojislavizmu, ali time i osnovnom istorijskom putu srpske poezije* (na početku veka) koja, i kao poezija parnasizma i kao poezija idejnog simbolizma, podrazumeva građansko-individualistički vojislavizam, i to pre svega: 1) kao deskriptivni realizam, 2) kao parnasistički kult »savršene forme«, i, iz toga 3) kao

[27] Takva je njegova pesma *Vojislavu* (datirana: *U Dubrovniku, 1890; Pjesme,* 1891), u dvanaestercu, i sa izvesnim prizvukom ritma V. Ilića, ali u stilu poznih romantičara-himnopojaca, i uz izvinjenje Vojislavu: »Ja sam jošte tiče, koje kuša krila«, a sve u silnom divljenju: »Oj ti sine diični Šumadije drage! / Što ti vila sveti poklonila dar!«, ili pesma *Pokojnom Vojislavu (Pjesme,* Mostar, 1895): »I moja duša leti svijetlom grobu tvome, / Na kom' je anđ'o blagi — / I bolno tebi kliče: Vrati se, vrati nama, / Naš Vojislave dragi!«

[28] »Pob'jeđen moćnom rukom Amonovoga sina / Nesretni pobježe Darije u dalek Baktrije kraj, / Snuždene vojske pale, ne slavi duša njina / Pobjede zlatni sjaj« (prva strofa u pesmi bez naslova; *Pjesme,* 1891); »Rim počiva . . . Mirno ćute i hramovi i palate, / Samo straže od liktora razbludnike gradom prate *(Vestalka, — uspomeni Vojislavljevoj,* iz 1896; *Pjesme,* Mostar, 1901).

posredan govor pesnikovog Ja, koje se podjednako objektivira i u formu činjenica što upućuju na deskripciju i u formu sopstvene pesme kao neki posebni entitet čije »Ja« se odvaja od pesnikovog Ja (ali time i od samog romantičarskog ideala *prisnosti ili neposrednog* izraza).[29] Zbog toga će on novo doba da dočeka u stavu romantičara: kao doba apokalipse poezije, koja je po

[29] On je pokušao, u rano svoje doba, da »plamen vjere«, koja poziva na »sutrašnjost, borbu, muke« ali koja objavljuje i »proljetni bajni kras«, poveže sa stihom Vojislava Ilića: tako u jednoj pesmi iz 1890 *(Preodnica,* 1891, br. 4; *Sabrana djela,* I), sa tri zvezdice V. Ilića umesto naslova, i koja počinje najprostijim podražavanjem metru, simbolici i pejzažu Vojislava Ilića:

Kako je svuda tamno . . . S dalekih brda pusti'
Studeni vjetar bije i ledi svaki kraj,
Po vidokrugu samo oblaci jezde gusti
I sunčev kriju sjaj.
A nad poljima golim s graktanjem gavran kruži
Slojeve guste magle pozdravlja njegov glas,
Doline, brezi, gora, sve bolnom sjetom tuži,
Odbjegli žali kras,

on je pokušavao da *izađe* iz ovog pejzaža magle i gavranova:

Hajd'mo, o hajd'mo tamo, iz ovih mračnih strana
Tamo, gdje vječni miris rasipa vjetrić lak,
I milosrdno sunce svakoga božjega dana
Dariva topli zrak,

pa čak i da objavi kako se pred njim otvaraju njegovi »sretni puti«: ». . . već gledam zemlju s cvj'ećem, / Proljetni bajni kras / . . . A sretni narod poji himnu slobode svete / I složni ječi klik . . .« Pesma se završava strofom: »Ne! Napr'jed juri snažno, ta crvak pada niže / A u plamenu vjera nek se kr'jepi nad! / Ustrajnost, borba, muke željnoj nas meti diže / I sreća kruni rad«. Ta mladalačka pesma A. Šantića je potpuna konfuzija, stvar nesporazuma duše romantičarskog ideala i stiha antiromantičarskog Vojislava Ilića, ali ona upravo kroz ovaj nesporazum ranog Šantića sa Vojislavom Ilićem otkriva pravo Šantićevo pesničko pozvanje: romantizam, koji se ovde javlja u literarnim klišeima, nosi u samom svom jezgru ipak *osnovnoga Šantića,* što ovu beznačajnu pesmu i čini *dokumentarno* značajnom; već tu je, u ovom nesporazumu sa Vojislavom Ilićem, Šantićev pokušaj *otimanja* od vojislavističke »magle« beznađa, kao pokušaj izlaska »iz ovih mračnih strana«, i već tu je *»milosrdno sunce«,* bez koga je nezamisliva i Šantićeva kasnija transcendentalna svetlost i njegova poetika, ali tu je i kult snage (»napred juri snažno«), ali i »muke«, bez kojih je nemoguća Šantićeva golgotsko-vaskrsna mitologija. Taj Šantić svetlosti, snage i muke (ali i onaj »himne slobode svete«) nespojiv je sa bitnim Vojislavom Ilićem i autentičnim vojislavizmom, onako kako je vera u preobražaj, — Šantićeva religija romantičarski stilizovana, — nespojiva sa ritmom i deskripcijom realistički-ateističkog, bezizgledno-melanholijskog duha vojislavizma.

njemu bila »božanstvena« a to više nije,[30] ali zbog toga će on tek u susretu s pesnicima *Srpskog književnog glasnika* da otkrije mogućnosti vojislavističko-parnastističke deskripcije *kao mogućnosti konkretne slike.*

Preobražaj njegov, posle kritike Bogdana Popovića, i, — što je od ove kritike nesumnjivo bilo značajnije, — sa novom poezijom parnasovaca, bio je pre svega preobražaj od pesnika romantičarske apstrakcije u pesnika koji sebe traži kroz deskriptivno-realističku »karakterističnu pojedinost«. Taj preobražaj (koji znači rađanje onog Šantića koji se danas jedino zna i još jedino može da čita) jeste izvanredan: Šantić je bez njega nezamisliv, onako kako je njegova lirika nezamisliva bez deskripcije i kako je bez njega nezamisliva ona neuporedivo veća sintetičnost stiha, čvrstina njegove organizacije, do koje će doći u najvišim časovima Šantićevim, ali, čak, i onako kako je bez ovoga preobražaja nezamisliv i sam govor Šantićev, sva ona »krepost« njegove centralno-hercegovačke ijekavštine. Paradoksalno je, ali nepobitno, da je taj prirodni Šantićev govor, koji čini nezaobilazno jemstvo jedinstvenosti njegove poezije »kreposti« na putu ka »žarkoj milošti«, on otkrio tek u susretu sa versifikacijom pesnika *Srpskog književnog glasnika.* Pre ovoga susreta, taj govor se javljao u njegovoj poeziji, ali samo na

[30] U pesmi *Naša pojezija (Brankovo Kolo,* 1904, br. 43, — kasnije je nije unosio u zbirke), on je pitao srpsku poeziju, u času kada je počinjala, — kroz Rakića, Dučića, Pandurovića, Disa, Danicu Marković, — nova njena epoha: »Kraljice moja, šta je s tobom bilo?«, ubeđen da je njen »glas božanski, što iz duše leti i njene misli ovjenčani zrak« okovao »teški i duboki mrak«, i da se ona *odnarodila:* »Moj narod tebe ne poznaje više, / Ti si mu sada k'o koketa prava, / Što svakom milost i poljupce dava / I lažnim bleskom zavarava nas /. . ./ Kako si jadna! Sputano ti krilo /. . ./ Za lažni nakit i za toaletu / Ti si sve dala: istinu i žar; / I sad si pusta . . .«, da bi joj poslednjim stihom poručio: »Umri! Il' snova daj svjetlost i žar!« To je pozni romantičar, koji je preživeo smrt romantizma, koji optužuje novu poeziju da se »odnarodila«, potpuno u duhu onih anatema koje su se, svojevremeno, bacale na »njegovoga« Vojislava Ilića kao na »odnarođenog« pesnika; to piše i Šantić koga je, zbog njegove romantičarske frazeologije »kitnjastog stila«, kritikovao Bogdan Popović, urednik *srpskog književnog glasnika* u kome će ta nova poezija i da potraži svoj ritam i svoju reč, na užasavanje ozlojeđenog romantičara Šantića. Ali to je i glas pesnika koji traži *»sv'jetlost i žar«,* i koji nije pristajao da odustane od uverenja da »noseći putir svijetli, punan istine sjajne« pesnik »među ljude stupa i s ljubavlju ih druži« *(Pjesnik; Luča,* 1895, br. 5), pa je zbog toga to uverenje, iz najmlađih svojih dana, o muzi koja mora ići s pričesnim *»putirom svijetlim«,* sačuvao do kraja života, poručujući svojoj »muzi« i kasnije: *»Svijetli putir* ponesi u ruci / I krepkom vjerom moj narod pričesti« *(Muzi; Pjesme,* 1908).

mahove, ponekad u neposrednom podražavanju epskoj pesmi, a češće stihijno, kao reka-ponornica, i isključivo na periferiji pesme: on se gubio u nekonkretnosti i nesintetičnosti njegovog pseudo-romantičarskog »kitnjastog stila«. Otkriće konkretno-sintetičke slike parnasovskih pesnika *Srpskog književnog glasnika* za Šantića jeste preduslov otkrića njegovoga sopstvenog govora kao prevashodno konkretno-sintetičkog: »krepost« ove slike oslobodila je »krepost« njegovoga govora od apstraktnosti romantičarske frazeologije.[31] To je »krepost« subjekta koji

[31] U prikazu Šantićeve metrike *(Jampski jedanaesterac A. Šantića; Zora, »počasni broj«.* Mostar, 1968/69), Žarko Ružić navodi primere iz različitih perioda Šantićeve lirike, da bi prikazao ogroman preobražaj Šantićev. To su deskripcije posvećene istome motivu i ostvarene istim stihom (»jampski jedanaesterac sa cezurom iza petog sloga«), ali *»u istim metričkim okvirima javila se i različita ritmička organizacija stiha«:* to je strofa iz pesme *Jelka,* 1894: »U n'jemu ponoć, kad zvjezdice bl'jede / Po nebu siplju svoje zrake bajne, / Svemirom daljnim čudni glas sl'jede / I letom blude posred noći tajne«, i to je strofa iz pesme *Kiridžije,* 1912: »Gora strijemi. Strmenih ždrijela / Miriše smola čamova i smreke. / Gori, visoko, u račvama jela, / — / Izgara mjesec. Ni glasa ni jeke«. Ističući kako »u drugom opisu nema n'jeme ponoći, bajnih zraka, daljnjeg svemira, tajne noći. Umesto bl'jedih zvezdica — *izgara* mjesec, umesto nagomilanig banalnih epiteta, pesnik nalazi samo jednu epitetsku vezu *(strmenih ždrijela),* i to u konkretizovanom i pesnički ekspresivnom obliku«, Ružić naglašava kako »u vezi sa različitim osobinama jednog i drugog opisa nalazimo i dve različite tonalnosti. u prvom lirsku diskripciju sa idilično romantičnim raspoloženjem, u drugom — dramsko deskriptivno slikanje sa dinamičnijom frazom i razgovornom tonalnošću«. Uistinu, ti različiti opisi uslovljavaju »različite tonalnosti« i »različitu ritmičku organizaciju stiha«: slika je *slika u jeziku,* u njegovoj »tonalnosti« i »ritmičkoj organizaciji«, neodvojiva od njega. Deskriptivna apstrakcija (u stvari pseudo-deskripcija) prve, izrazito romantičarske stilske faze Šantićeve, uslovljava ritam bez snage i bez onoga grča koji će se javiti kadencom što »padaju na cezuru«, — kako Ružić primećuje, — u prvom i četvrtom stihu strofe pesme *Kiridžije,* a koji, čak, kao da se iskazuje i »obrnutim redosledom akcentskih celina (2+3)« prvoga i trećeg stiha (»pošto je u ovim poslednjim akcenat zadržan na četvrtom slogu, a granica između akcenatskih celina pomerena ispred slabog vremena stiha, ritam je dobio uzlazniji karakter od onog u prvom opisu«). U osnovi ovog velikog preobražaja jedanaesterca (»jedan plavan i pasivan ritam pesnik je reorganizovao, aktivirao i stih u celini učinio dinamičnijim«) jeste preobražaj Šantićev od pesnika pseudo-deskripcije apstraktnog »kitnjastog stila« u pesnika deskripcije zasnovane na potrebi za velikim sažimanjem, za sintetičkim izrazom koji traži izrazitost konkretne pojedinosti.

Međutim, sintetička konkretnost slike jeste, u poeziji Šantićevoj, jemstvo sintetičke konkretnosti njegovoga ritma, ali samim tim i jemstvo njegovog vraćanja iz apstraktnog, »književnog« jezika poznih romantičara »n'jeme ponoći, bajnih zraka, daljnjeg svemira, tajne noći«, *govornom* Šantićevom jeziku i njegovoj »kreposti«, koju je pre toga apstrahovao, do potpunog njenoga

šantićevskom *krasnom* u kamenu kopa hleb, svoju *muku tvrdu,* ali koja se u apstrakcijama »kitnjastog stila«, a ne manje i u romantičarskom kultu neposrednog izraza sopstvenog Ja, — koji je, najčešće, zavodio pravcem sentimentalizma, — potpuno gubila: ona podrazumeva samodisciplinu duha *muke tvrde* (sve do samo-pregaranja), duha kopača hleba iz hercegovačkog kamena, koji se oličio u tom govoru, njegovu krepost od koje se Dučić odrekao, na putu ka lakoći i nemarnosti, odričući se ne

uništenja, njegov »kitnjasti stil«: ako, kao što se kaže u ovome prikazu njegovog jedanaesterca, »umesto nagomilanih banalnih epiteta, pesnik nalazi samo jednu epitetsku vezu *(strmenih ždrijela)«,* to je upravo zahvaljujući ovoj deskriptivnoj konkretizaciji do koje je Šantić došao u susretu sa posle-vojislavističkim parnasizmom pesnika *Srpskog književnog glasnika.* Pre tog susreta, on ne zna za ovu diskriptivnu sintetičku konkretnost, ali ne zna ni za ovaj jezik koji se odlikuje, pre svega, sintetičkom čvrstinom, a koji je njegov svakodnevni govorni jezik, onaj »narodski« njegov jezik (dijalekt centralno-hercegovački). Otuda i paradoks: da je on tek kroz školu »dekadenata«, — kao kroz školu ove parnasističke likovnosti, — došao do svoga sopstvenog, »narodskog« govora: krepost slike vratila ga je iz jezika velike slabosti ovoj kreposti njegovoga živog govora. Šantićev put ka njegovome sopstvenom jeziku nije išao preko romantičara nego preko »parnasovaca« čiji »beogradski stil«, građen po normama francuskog jezika, jeste odvajanje od svakog *govornog* jezika (»pismenost« suprotstavljena dikciji usmenog govora, efikasnost racionalizma francuske rasvetljene fraze suprotstavljene tamnijem racionalizmu vukovske fraze), ali čija težnja ka konkretnosti slike je, u Šantićevom slučaju, oslobodila konkretnost njegovoga sopstvenog govora od pozno-romantičarskog »kitnjastog stila«. Za jezik ovog pesnika, čije se nedovoljno obrazovanje uzima ponekad i kao jemstvo njegove imunosti od duha »dekadentske literature« (». . . njegovo oskudno obrazovanje, ukoliko mu je branilo pristup dekadentskoj literaturi, može da se oceni kao srećna okolnost«, — dr Vojislav Đurić, *Aleksa Šantić,* predgovor za *Sabrana djela* Alekse Šantića), susret sa »dekadentskom literaturom« bio je upravo »srećna okolnost«: ta »dekadentska literatura« jeste literatura simboličko-sintetičke slike parnasovaca i idejnih simbolista, literatura koja je građanski ideal reda i discipline represivno suprotstavljala poetski tvoračkom »neredu« svake osećajnosti, ali — što je za Šantića značajno — i »kitnjastom stilu« pozno-romantičarskog (malovaroškog, rano-građanskog) sentimentalizma koji je nespojiv sa govorom *»strmenih ždrijela«.* Ako se Šantić, u susretima sa deskripcijom parnasista i pesnika idejnog simbolizma, ponekad (u nebitnim trenucima) i gubio u njihovom »beogradskom stilu«, podražavajući Dučića (»Otmeno društvo. Tonu lake dirke / Pod prstićima jedne lepe gospe, / U svakom zvuku kao da se prospe / Miris od ruža. I kraj slatke svirke / — / Sve nemi, čuti i čeka svršetak — / Pa onda tapšu i razgovor krenu«, — *Iz ‚salona', 1. Perika,* 1905; *Sabrana djela, II),* ili Rakića (»Ne veruj u moje stihove i rime / Kad ti kažu, draga, da te silno volim«, — *Ne vjeruj,* iz 1905; u novoj verziji *Pjesme,* 1908), pa čak, u jednom trenutku, i Pandurovića (i, kroz njega, Disa): »I ja sam umro . . . Grčevitom šakom / Sa tvoga čela zgrabih kobnu tamu« *(Oblak,* takođe iz 1905; v. *Sabrana djela, II),* on je poetski artikulisao kroz

samo od šantićevskog duševno-moralnog stava, nego i od centralno-hercegovačkog govora, dajući krepost ove ijekavice za ekavicu »beogradskog stila«, za njeno lako oticanje, za rečenicu bez grča i za reč građanskog kulta »sjajnog« savršenstva, likujuće uzvišenosti nad mukom egzistencije, ali i nad blagoslo-veno-tvoračkom mukom jezika. Šantićev ijekavski jedanaesterac zna za ovu krepost rođenu u muci tvrdoj. Ta krepost je *velika* njegova slava.[31] Uvodna strofa pesme *O, klasje moje*:[32]

krepost deskripcije krepost sopstvenog govora, pa je čak išao u tome i pravcem sasvim svesnog i naglašenog udaljavanja od »književnog«, gramatički kanonizovanog pisanja ka svom neknjiževnom, govornom jeziku.

Asim Peco, u ogledu *Dijalekatske osobine u pjesničkom jeziku Alekse Šantića*, objavljenom u navedenom »počasnom broju« *Zore*, iscrpno ukazuje na ovakve primere Šantićevog »govora centralno-hercegovačke zone«; to su »nedosljedna ijekavština« *(svjetli, korjen, tjelo);* »morfološki i leksički ikavizmi« *(gori, doli);* »jotovanje dentalnih suglasnika« *(neđelja, ne šće, neđe, pobešnjele);* »asimilacija frikativnog *s* u grupi *slje, sle*« *(pošljednji, pošlje);* »oblici priloga gdje *(đe;* ali i *gdi,* pa i *gdje, negdje, nigdje,* — u *Hasanaginici* — što su »odstupanja i od književne i od hercegovačke fonetike«); »sažimanje samoglasnika *(posto,* umesto postao, *mogo* umesto mogao), sekundarnog *h* ispred sonanta *r*« *(hrže, hrapave, mehlem* — umesto melem, *mahramica, uvehli* bosiljak) i, najzad, *leksika* svojstvena samo ovom govoru, kao i brojni *turcizmi.* Sva Šantićeva dijalekatska odstupanja od osnovne norme književnog jezika naglašeno se javljaju i predstavljaju jednu od *bitnih* karakteristika njegovog stila *tek u novijoj njegovoj poeziji.* On na njima, očigledno, insistira. (Možda se tu negde krije i objašnjenje zašto je on, iako njegovo »centralnohercegovačko govorno područje karakteristiše upotreba kraćih nastavnika *-i(h), -im* u oblicima pridjeva i pridjevskih zamjenica«, — A. Peco navodi primere: »Pod *širokim* dudom od *stoljetnih* dana«, — u nekoliko mahova upotrebljavao nastavke istočno-hercegovačkog govora *-ije(h), — ijem,* na koje takođe ukazuje A. Peco: »Jednakost ljudi *svije«,* »Ko plamenje sveća iz *modrijeh* trava«: ako je to ponekad tražila rima, kao da je to nametnuto i Šantićevom opštom težnjom da se od književnog normativnog govora što izrazitije okrene neknjiževnom, »usmenom«, dijalekatskom govoru.)

[31] Ipak se on, iz razloga političkih, a *protiv vitalnih interesa svoje poezije,* izjasnio za Skerlićevu *tipično unitarističku* koncepciju univerzalne ekavice i latiničkog pisma u anketi *Srpskog književnog glasnika* (1914, XXXII, 2): »Pošto je kolijevka naše pismenosti u ekavskom govoru, i pošto se njime služe skoro svi oni što stoje danas u pročelju naše srpskohrvatske literature, i pokraj svega što južno narječje imade dragocjenih ljepota, sklada i muzike, i ja držim da pisci srpsko-hrvatski van Kraljevine Srbije treba da prime to istočno narječje. Kad ostali kulturni narodi imaju samo jedan svoj književni jezik, što ne bismo i mi, Srbi i Hrvati, tim putem pošli, kad nas tamo upućuje i naše nacionalno jedinstvo? Pa još kada je nepobitna istina da ekavskim govorom govori pretežna većina srpsko-hrvatskog naroda, i da se njime služe oni čiji sinovi juče, po poljima i gudurama Stare Srbije, Makedonije, Trakije i Albanije, posijaše kosti svoje i osvetiše Kosovo, i kada ne bi bilo nikakvih drugih razloga, mi, srpsko-hrvatski književnici, koji živimo van granica Kraljevine Srbije, treba da ga primimo i usvojimo sa najvećim pijetetom. (*Mostar, 31. decembra 1913)*«. Čak je i dobar broj stihova napisao ekavicom, ali po pravilu su to pesme očito manjeg značaja od osnovnih, ijekavskih, njegovih pesama, iako su se i tu sačuvale izvesne osobine Šantićevog govora.

[32] Iz 1910; pod naslovom *Muka* u *Pjesme,* 1911.

O klasje moje ispod golih brda
Moj crni hljebe, krvlju poštrapani,
Ko mi te štedi, ko li mi te brani
Od gladnih tica, moja muko tvrda?!

jeste jedan od najvećih, i najsvetlijih, trenutaka ovoga duha crnog hleba »muke tvrde«. Bez ovoga »muko tvrda«, koje je Šantić našao u svom govoru (ili, tačnije, *tog govora koji se našao kroz Šantića:* to je *sintagma* koja je došla do pesničke artikulacije kroz ovog pesnika), ta strofa ne bi bila ono što jeste, kao što to ne bi bila i bez ovoga patrijarhalno-prisnog u gramatičkim oblicima: »ko *mi* te štedi, ko li *mi* te brani«, u tim rođački prisvojnim dativima. To prisno »ko mi te« (»ko li mi te«), *prognali su* iz srpske poezije i srpskog jezika *građanski* pesnici Dučić i Rakić, onako kako su (potpuno na liniji vojislavizma) prognali svaku prisnost. Rakić i Dučić nisu pesnici prisnosti. Šantić jeste. Rakić i Dučić nisu u sirotinji koja traži prisnost, poslednje svoje uporište; Šantić jeste. Oni su u »beogradskom stilu«, koji je »književan«, ali nije prisan. Nema ovoga *rođačko-orođavajućeg dativa* kod njih, čak ni u nesporazumu, čak ni incidentarno: nema prisnosti, nego usamljenosti građansko-individualističke monade. Da Šantića nije bilo, ne bi ovaj prisvojni (povratni) dativ bratstva za kojim vapije *muka tvrda* došao do svoje poetske artikulacije.

Pa ipak, to su retki časovi u Šantićevoj poeziji: ako je on naslutio, i u nekim trenucima i doslutio poeziju ove kreposti, tu krepost on nije produbljivao, — već po svojoj žudnji za utešnom blagošću, po bolećivosti patrijarhalnog, a napuštenog Sina i Brata. On je pozivao na snagu, i u svojoj patriotskoj poeziji (posebno onoj iz doba Aneksije) on je na trenutke uspevao da dođe do snage patetičnog pokreta, ali on je bio i ostajao, u svojoj suštini i u najznačajnijim svojim pesmama, pesnik bolećiv i gotovo nesmeo u toj bolećivosti: zbog toga mu je osnovni tekst uvek *u znaku ukrštanja kreposti njegovoga govora i ove njegove bolećivosti,* tako da je to krepost prožeta bolećivošću, ali i

ranjena njome: ono što taj tekst čini nezamenljivim, ali što je takođe jemstvo izvesne nesavladljive *slabosti* koja mu ne dozvoljava veću unutarnju koherenciju. Ako je *naučio da gleda* čitajući poeziju parnasističkih versifikatora, i ako je, u pojedinim svojim trenucima, dolazio do izvanredne izrazitosti slike, — koja je utoliko izrazitija što je svedenija, ili što je moć sinteze, kroz karakteristične pojedinosti, veća, — ta izrazitost slike uvek je na putu ka utešno-iskupljujućoj svetlosti, neka vrsta njene funkcije, a ne vrednosti po sebi, kao što je i krepost, u religijskom stavu Šantićevom, funkcija »žarke milošte« ili »blage sv'jetlosti vaskrsnijeh dana«: kroz poeziju deskriptivnog parnasizma Šantić se oslobodio romantičarskog »kitnjastog stila«, ali ne i romantizma: on je bio i ostao *romantičar koji govori jezikom parnasističke slike,* duševno-poetski hibrid romantizma i parnasizma u kome je osnova nepokolebljivo romantičarska. Ako ponekad pomno izgrađuje svoje slike, on to čini kao romantičar »žarke milošte«: svet koji on »hvata« svojom deskripcijom najčešće je uhvaćen velikim potezima, u »gro-planu«, i linijom *uspinjanja* ovog tražioca univerzalnog svebratstva ka vrhuncima obasjanim svetlošću apsolutne ljubavi i apsolutne pravde, *udaljavanjem* od neposredno-egzistencijalnog i neposredno-konkretnog. *Velika sinteza koju doziva Šantićeva slika ponavlja veliki svebratski zagrljaj o kome on sanja, ali zagrljaj koji ne traži približavanje stvarima već, naprotiv, udaljavanje od njih, pogled iz visine.* Zbog toga, najčešće, Šantić i ne ume da vidi svet drugačije nego *iz daljine, i to odozgo.* Njegovi pejzaži su snimci učinjeni s nekog visa: svet, u Šantićevim viđenjima, jeste svet zadržan u nizini, *dole* (ili, kako bi on rekao, *»doli«),* tako da pogled koji ovaj Sin i Brat baca na svet jeste *pogled odozgo:*

Dole vidim sela i kolibe stare

(Pod krstom),

Preda mnom doli maleno selo
Pod tankim dimom u san se svelo.
Pred njim rijeka poljima krivuda,
I zrelo klasje njiha se svuda

(Putnik),

I gledam dole uske puteljke i reku,
I naša uboga sela

(Ruke),

Gledam kako doli, o hridinu šuplju,
Neretva se lomi . . .

(Neretva),

Pod selom doli eno radnih ljudi,
Kose im trepte. Sa širokih njiva
Polaze domu, razdrljenih grudi

(Pokoj),

Uz Neretvu, dole, behar se razgrozdo;
Pun fenjera stari Mostar trepti ozdo.[33]

Svet je umanjen, kuće su u njemu kao igračke, ljudi kao lutke: ako je on obuhvaćen u svojoj celini (pejzaž Šantićev je uvek *pejzaž velikog raspona a malog broja elemenata,* i to tako da je veličina ovog raspona uslovljena maksimalnom ograničenošću elemenata: *selo — dim — reka — klasje,* u navedenoj strofi iz pesme *Pod krstom),* taj veliki obuhvat zahteva ovo umanjivanje svega, i *u broju* pojedinosti i u njihovoj *konkretnosti:* od pejzaža do čoveka. Ako žudnja da se sve obuhvati, da se sve (bratski) obgrli, gori na dnu ovih Šantićevih pejzaža, ona *udaljuje.* Veliki, *svebratski zagrljaj umanjuje nas,* ali i apstrahuje: to je stilizovanje u »gro«-planu, opštim crtama, svođenjem sveta i duše na nekoliko elemenata, i svođenjem svakog elementa na ono što je *osnovno* u njemu (ponekad se tu i svaka karakteristika gubi, pa ostaje samo ime, prost naziv, kao u rečniku),[34] da bi se, prostom

[33] *Srce* (1912); verzija u *Pesme,* Zagreb, 1918. — On za ovo zna još od samih početaka svojih, onako, uostalom, kao što su u tim počecima dati i osnovni obrasci njegovog duševno-moralnog stava i njegove poetike (tako da je njegova pesnička istorija, kao što je i P. Slijepčević primetio, samo dugo, i često zaobilazno, uz mnoga lutanja i gubljenja, osvešćivanje o onome što mu je ovako dato na samom početku: »Eno, *doli,* niže, seoce se malo / K'o čelica vr'jedna u posao dalo, / Neumorni ratar, još od rane zore, / Sa vocima snažnim svoje njive ore, / On ne žali znoja, on veselo kliče, / Pa iz svake kapce plod će mu da niče« (*U proljeće; Pjesme,* 1891).

[34] To su one *fiksacije,* kratkom rečenicom, sa glagolom u sadašnjem vremenu, kojima često počinje Šantićeva pesma (takve rečenice idu do cezure, i stvaraju kadencu već na početku pesme, u prvom stihu; Šantić njihov oblik ponavlja često i u trećem stihu, ali i u prvoj sledećoj strofi): »Parobrod spreman, — More se koleba. / Pošljednji plamen na zapadu trne. / Suton se rada . . . (*Hljeb);* »Pozlaćeno nebo. Mlado sunce grije« (*Pod suncem);* »Noć je. Moja senka sa mnom tiho stupa« (*Hrizantema);* »Noć. Mirišu smreke i kadulje svježe. / Mir.

kombinacijom tih prostih elemenata, došlo do ove sugestije velike sinteze. Patrijarhalna duševnost Šantićeva, kao duševnost svebratstva koje širi ruke da zagrli svet:

U svetom čuvstvu kada silno gorim
Pa ruke širim da zagrlim svijet,

(*Moja molitva*),[35] jeste duševnost ovog uprošćavanja ili sveopšteg apstrahovanja na ono zajedničko-bratsko, na ono osnovno što u svakoj pojedinačnosti prebiva, svođenjem svega na najelementarnije. To uprošćavanje sveta, njegovim svođenjem na osnovne elemente, koje treba, uspostavljanjem *brzo i lako čitljivog* poretka među njima, da stvori senzaciju celine, ta sama celina ne daje se tamo gde je vernost svim elementima. Senzacija celine (bratske zajednice, univerzalne porodice) zahteva ovde apstrahovanje najvećeg broja elemenata. Ona zahteva eliminisanje bogatstva, kao u krokiju, uređenom brzo, i u nekoliko poteza, kao u pejzažu snimljenom iz aviona: dva-tri poteza između svega

Ne pjeva slavuj, sa noćišta svoji« (*Svijetli put*); »Izronio mesec. Ovde blizu seke, / Oseća se miris . . .« (*Na žalu*); »Jedra crvene. Sjaj večernji pao« (*Pod jedrima*); »Svanu. Mujezin viče na munari« (*Zimsko jutro*); »Predsutonski je čas. / Visok i zlatan krst sa tornja sipa zrak« (*Večernja zvona*); »Jutro. Bik riče. Iz široke nozdre / Para mu bije. Odjekuju strane. / Zlatno, k'o klasje zlatno kada dozdre. / — / Izbija sunce, navješćuje dane / Ljiljana skorih. Šume pjesme vrela« (*Sijači*); »*Svrh hridi sjedim. Na kamenja siva / Silazi suton*« (*Na žalu*); »Veče je. Gradom trepti sjaj lampada. / Gomile stižu. Šum, vreva i tjeska. / Muzika zvoni. Nakita hiljada . . .« (*Pećine*); »Gora strijemi. Strmenih ždrijela / Miriše smola čamova i smreke« /. . . / Izgara mjesec. Ni glasa ni jeke. / Pusto. Tek doli, gdje Drina krivuda . . . (*Kiridžije*); »Sneg pada i veje. U seoskoj luci / Sve je pusto« (*Seljanka*). — Sadašnje vreme je vreme slike: vreme zaustavljenog sveta. Zaustavljeno vreme. Nema mogućnosti njegovog produžavanja: glagoski oblici sadašnjeg vremena smenjuju se jedan za drugim, kao u dve uvodne strofe *Pretpraznićkog večera:* nema puta kroz stvarnost, stvarnog puta. Svaki takav put je kratak, i traje koliko ove fiksacije, letimične, brze: realističnost podatka je istaknuta, ali se raspada u ovoj nemogućnosti vremena i pokreta. Ono što jeste čuva se, i pokret se teško daje onako kako se teško daje putovanje: mogućno je samo elegijski ići u nestvarno carstvo prošlosti ili, religijski, u carstvo nadstvarnog bratstva. U sadašnjosti boravi se kratko, na mahove, sa zastojima, od jedne do druge cezure (od jedne do druge kadence). To kida linuju pesme, ali Šantić kao da to i hoće: tu je sigurniji, u tim kratkim, brzim dodirima, kao od stvari do stvari, uz zaustavljanja (kao da pretrčava put od jedne do druge stvari).

[35] Verzija iz *Pjesme*, 1911. U prvoj verziji (*Pjesme*, 1908), umesto ovoga univerzalizujućeg »svetog čuvstva«, koje traži »svijet«, jeste plemenski stav i žurnalistička fraza epohe: »Il kad se ovdje s grubom silom borim / Za brata svoga i čast zemlje svoje«.

dva-tri elementa: to je selo, dim nad njim, reka, klasje; puteljak, reka, čovek u prolasku, i to tako ostaje (pretvarajući se u manir) u velikom broju pesama: teško da uđe neki novi element u poredak već utvrđenih elemenata Šantićevog pejzaža, a ako se to i desi, taj element mora da se povinuje, patrijarhalno-sabratski, već utvrđenom poretku, tako da do bitne promene tu uopšte ne dolazi, ali i tako da je *stereotipnost* tu neizbežna. Ovu stereotipnost zahteva senzacija celine onako kako patrijarhalno bratstvo zahteva *tipove roda što se neprestano ponavljaju* (apstrahovanjem konkretno-pojedinačnog, ali i konkretno-egzistencijalnog koje ide kroz to pojedinačno) i kako zahteva ovo osiromašivanje: nema službe celini koja istovremeno nije i ovo apstrahovanje, ka vrhunskom osiromašivanju. *Ako smo braća, jesmo to samo u siromaštvu.* Ako je bratstvo blaženstvo sveizmirenosti u »tihoj sreći«, koju je Šantić sanjao, u blagoj proletnjoj svetlosti »vaskrsnijeh dana«, u kojoj smo svi svetla lica i raširenih ruku, to je *blaženstvo u neznanju bogatstva.* Ono što je ovde *dirljivo,* što blago potresa emocionalnost, to je taj unutrašnji kontrapunkt univerzalno-objedinjavajućeg siromaštva, te univerzalnosti i tog ubošKog siromaštva, te *bede* u neposredno-egzistencijalnom i tog bogatstva univerzalizma koji »ima« sav svet u zagrljaju, najzad te skučenosti Šantićevog elementarnog izraza i bogatstva univerzalne ljubavi koja njemu protivureči ali koja upravo njega zahteva. Šantić je seljak-podrpanac sa carskom krunom na glavi, i u svojim vizijama i u svojoj poetici (bar onih najznačajnijih pesama), ovo neprestano otkrivanje bogatstva u siromaški elementarnom, velike zračne milosti u siromaškoj reči; to je usamljenik koji je brat sa celim svetom, onaj koji jeste ono što nije, i nije ono što jeste, i koji tom *igrom jeste-nije,* kao igrom fikcije i stvarnosti, seljaka-odrpanca iz hercegovačkog krša i zlata kojim ga Otac obasipa, i rađa *čaroliju,* čežnju duha bajke koji se nije potpuno odvojio od sveta (niti će mu se to ikada dogoditi), ali koji uspeva, još, *da priča sebi bajke, usred pomrčine,* tako da mu je pesma, svojom elementarnom svedenošću, i ubogošću izraza, kao goli dlan otvorene siromaške ruke, ali na kome se, ipak, svetluca drago kamenje, a emocionalna senzacija koju ona budi jeste senzacija *tronutosti,* podstaknute ovim kontrapunktom bogatstva i siromaštva čija tragičnost, kazana prigušenim glasom, utapa se u bolećivost bratske samilosti: suza što se javila, ali zadržana u oku i za koju jedva da ima reči.

Sve će, neumitno, ipak da se završi brzo, onako kako se brzo

iscrpeo i sam Šantić (uprkos *golih godina* koje su se tome protivile), njegova simbolika, koja se okoštava, njegova poetika koja iz otkrovenja pada u manir. Duša je prosta, i doživljaj prost. Otkucaji duše jasno merljivi kao otkucaji srca pod dlanom nadstvarno prijateljske ruke. Svet je prost, i njegova slika je prosta. Sve je prosto, čestito i »milome bogu pristupačno«. Šantić pejzažist, koji svođenjem bogatstva sveta na nekoliko elemenata dočarava njegovu sliku velikih dimenzija, sliku snimljenu »odozgo«, i Šantić patrijarhalac, koji živi usred strogo normiranog sveta u kome su uloge date krajnje tačno i u čvrstom poretku koji podrazumeva veoma mali broj uloga, i ponašanja, — kao i mali broj mogućnih odnosa među bićima svedenim na tipove roda, — to je jedan isti Šantić. Njegova duboka, egzistencijalno autentična patrijarhalnost, ona što tražeći porodicu i ne nalazeći je sanja da joj čitav svet bude porodica, i tako i zalazi u religiju, postajući *religijska patrijarhalnost,* i ovo njegovo *udaljavanje* od sveta, pokretom koji uvek vodi nekuda *gore,* nad svet, samo prividno mogu da se učine protivurečnim: kada se uzdiže nad nama, da bi nas video *odozgo,* u svetu kao u nekakvoj maketi od kaširanog kartona (a ova je, opet, u svim varijantama Šantićevim, manje-više ista), nas koji smo tu sasvim sitni, nekakve male tačke što (dok sunce zalazi ili izlazi) nejasno opominju na čovečanske spodobe čiji poneki tek krik čuje se, iz daljine, — istovremeno *zvono* negde udara u daljini, — on je taj *patrijarhalac koji mora da se uzdigne nad nama da bi mogao, sve, da nas zagrli, patrijarhalac koji svoju žudnju za nama iskazuje udaljavanjem od nas.* To je *paradoks patrijarhalnosti* uzdignute do religijskog principa, paradoks sna o apsolutnoj sintezi, o zagrljaju svega, o pretvaranju sveta u porodicu okupljenu na praznik što ne prestaje: *ja jesam Sin i Brat jer nisam ja,* ali i svaka *stvar* jeste »stvar« ovoga svebratskog sveta svetlosti jer *nije* konkretno-egzistencijalna stvar. Ništa konkretno-egzistencijalno i individualno u toj konkretnosti ne može opstati: izrazitost slike jeste ova *sintetičnost* koja hvata osnovno, kao svebratski zagrljaj što pristaje samo na osnovno (kao na ono što je zajedničko), na putu ka univerzalnosti. Religijska Šantićeva patrijarhalnost je ljubav koja apstrahuje pojedinačno, ljubav koja bogatstvo sveta konkretno-pojedinačnog umanjuje, ona što nas, u želji za čistotom predanosti svega svačemu, »očišćuje« od naše konkretnosti; ona nas gleda iz daljine koja apstrahuje. To je *dalekovidost koja vidi bratstvo, ali kao kratkovidost za konkretno-čovečansko u konkretno-egzistencijalnom;* tu smo u iluziji

svebratstva i dobrote jer smo izvan konkretno-egzistencijalnog: uhvaćeni smo pogledom ovog orla. Taj Sin i Brat, *sa solju i hlebom na rukama,* u bezazlenosti svojoj koja traži čistotu (savršenu prostotu), ipak ima pogled orla: ako smo njegova braća (ona koju on još jedino čeka na pragu svoje poezije kao na pragu siromaške *kolebe),* ipak smo braća koja su, sa svojom konkretnošću, ostala u niziji, kao u samoj egzistenciji, i osuđena da ostanu u toj niziji utoliko više ukoliko je jači imperativ idealne čistote, u idealnom bratstvu, ali samim tim i neumitnije okrenut protiv neposredno-egzistencijalnog. Šantić nas apstrahuje tako što nas uprošćava, i vraća nam utehu (da bi je podelio zajedno s nama) tako što nas vraća *vrhovnoj iluziji:* onoj o našoj elementarnoj prostoti: sve je čisto (i čestito, u toj čistoti), ali zbog toga što je sve elementarno-uprošćeno, kao *hleb i so.* Naći ćemo se, kao braća, samo na hlebu i soli, na toj svepovezujućoj jer (za Šantićevu idealističko-patrijarhalističku dušu) dalje nerazdeljujućoj elementarnosti. Šantićev kult hleba i soli jeste kult idealne čistote i jedinstva u elementarnom siromaštvu. To je kult elementarnog kao nedeljivog, i zato svebratskog: možemo biti braća jer postoje elementi koji su nedeljivi. Dokle god ima deljenja (mogućnosti za deljenje) nema braće. Duševna (i intelektualna) matematika Alekse Šantića jeste »račun« do deset: *veliki račun svebratstva (nedeljivosti) u malim brojevima.* To je račun koji veruje u *jedinicu* i njenu nedeljivost: tu ima idealnog bratstva (u idealnoj svetlosti) jer ima ove jedinice, iz koje ni kvadratni koren ne može da se izvuče. Šantić je beskrajno dalek od infinitezimalnih brojeva. Njegov najdublji, najličniji kult, bio je ovaj kult utopijske prostote, svenađenosti i sveizmirenosti u njoj, kult savršenog jedinstva u nedeljivom broju, — kult patrijarhalno-seljačke čestitosti, neodvojiv od kulta jednostavnosti (elementarne), ali i od kulta siromaštva: idealno bratstvo je nemogućno u bogatstvu, koje je bogatstvo različitog ili protivurečnog (sve do antagonizma) u različitosti. Ne postoji patrijarhalnost u bogatstvu; *ne postoji svebratski bogataški patrijarhalizam.* Bićemo bratski dočekani samo u znaku hleba i soli: »Tamo, tamo iđem; tu je ljubav s Nebom, / Tu me orač čeka sa solju i hljebom«;[36] ». . . ti samo napajaš se nebom, / I svakog primaš sa solju i hljebom, / Pa tebe slavim! Tebe blagodarim!«:[37]

[36] U pesmi *Putnik,* 1908; *Sabrana djela, II.*
[37] *Pred kolibama; Pjesme,* 1908.

najviši ideal je ideal utešnog bratskog gostoprimstva. (»Primim li u dom onoga što grca / U sinjem jadu pod studenim nebom, / I utješim ga sa solju i hljebom.«)[38] Taj hleb i so, to je simbol dobrote i blagodeti bratstva u siromaštvu. Hleb i so, to je elementarnost, prostota sveta i prostota duše: prostodušnost što ne prestaje da rimuje *neba—hleba, srca — grca.* To je svet sveden na svoje osnovne elemente, vraćen svojoj prvobitnosti, ali svet apstrahovan u toj svedenosti. Hleb i so nas bratime zato što nas apstrahuju. Pristupiti ovom hlebu i soli Alekse Šantića (tom samom jezgru njegove poezije), to znači ući u čaroliju svebratstva, ali to znači i *udaljiti se* od bogatstva, i to ne samo materijalnog nego i duševno-duhovnog, kao od *raznolikosti konkretno-egzistencijalnog i individualnog.* Čovek koji lomi ovaj hleb lomi sopstvenu konkretnost i bogatstvo sveta kome ta konkretnost jedino pripada: *bogatstvo je protivurečno, hleb i so jesu čista negacija protivurečnosti.* Čovek koji nam nudi taj hleb sa šantićevskom suzom-radosnicom u oku, nudi nam apstrakciju kojom svako od nas postaje onaj Sin i Brat, rođak, *čovek roda a ne konkretni ovaj-čovek-tu.* Šantić je širio ruke, »u svetom čuvstvu«, da zagrli svet, hteo je da se bratimi sa ucveljenim dušama sveta i, u vreme usamljenosti i očajanja individualističkog Ja građanske kulture prve decenije veka, pojavljivao se kao veliki patrijarhalni Brat sa ovim ognjenim hlebom »svetog čuvstva« na rukama, ali oganj tog svetog čuvstva, toga svebratskog njegovog hleba, i onda kad je samo plamičak bajke što je usamljenik priča samom sebi, usred hladne noći sveta:

Mi kao rosa na samotne biljke
Padamo tiho na sva srca bona,
I u noć hladnu mnogih miliona
Snosimo tople božije svetiljke

(Pretpraznično veče), spaljivao je sve konkretno-egzistencijalno: čovek se tu vraća *unazad,* talasima melanholije, u detinjstvo. Čitava ova poezija je jedno veliko lirsko pozorište utehe, a mi u njemu unesrećena bića koja teše čekajući da sama budu utešena, bića što se vraćaju geniju detinjstva kao geniju bajke koja se priča pred spavanje, u hladnoj noći, i *po najvišem naslednom pravu: po pravu nesrećnika.* Sve će biti čisto, kao u bajci, jer će

[38] *Moja molitva*

(kao u njoj) sve biti jednostavno. To je žudnja za utehom koja pojednostavljuje i koja je, zato, protiv autentične (»nejednostavne«) egzistencije: idealna čistota Šantićeva je suštinski protiv-egzistencijalna. Ako se ovaj pesnik uvek iznova ukazuje kao isti Brat koji nas sačekuje gostoprimno, prag njegov neizmenljivo može biti samo prag siromaštva.[39] Šantić je nalazio trenutke lirizma te elementarno-nedeljive reči prostodušnog opštenja duše svedene na proste elemente, bez kolebanja, senke i protivurečja, *kao u bajci:* reč njegova se, u nekim časovima, — i to onim pesnički najznačajnijim, — otvara kao dlan ruke pružene za bratsko rukovanje, ali ona se brzo iscrpljuje: njeno bratstvo je zaista kao na dlanu: jedan čist zvuk, i jedan čist sjaj, koji su neuporedivi u srpskoj poeziji između 1904 (1905) i 1911 (to je osnovno pesničko vreme Šantićevo), ali koji se brzo iscrpljuju. Uzimaju se onako kao što prostodušni seljak-vernik uzima pričesnu naforu, namah; nema tu kolebanja, ni najmanjeg; i nema opasnosti gubljenja: put ove reči je prost i prav, najkraći mogućan put. Svoji smo na svome. Vrlina ove poezije je u tom kratkom putu koji je put patrijarhalne naivnosti što se nikad ne koleba i *svemu zna mesto i reč:* vrlina smirene prisnosti; ali u tome je i njen udes: tu nema razvoja, koji zahteva otpor i nesavladanu udaljenost, u kontrapunktu sa ovim imperativom zbliženja, i nema dubine, jer je sve nađeno, i prosvetljeno u toj nađenosti: jedna lirska prosvetljenost sveopšteg objedinjavanja. Tu razvoja nema onako kako ga nema u belini idealne (i idealizovane) patrijarhalne čestitosti, koja je čestita jer je svet

[39] Za to zna i Veljko Petrović, ali to će se javljati, kao ideal, i posle Šantića (izrazito sve do 1941, ali manifestujući se i do naših dana), i to kroz pesnike sasvim različitih duševnih i moralnih opredeljenja: od lumpen-proleterskog anarhiste, kakav je bio Rade Drainac, do Desanke Maksimović (posebno one koja je, pred drugi svetski rat, tražila sebe među putnicima »treće klase«). To je kult patrijarhalizma (i, sa njime, kult idealizovanog seljaštva) koji će se provlačiti kroz pesnički doživljaj demokratizma i koji će, prividno demokratski, suštinski biti protivan stvarnom demokratizmu kao stvarnoj slobodi koja nije sloboda za svebratstvo u siromaštvu, nego upravo suprotno: *sloboda za bogatstvo.* Ako je taj demokratizam nesumnjivo nastao suprotstavljanjem subjekta eksploatisanog siromaštva subjektu eksploatatorskog bogatstva, on se izvitoperava u ovaj kult siromaštva suprotstavljenog bogatstvu, taj kult koji ne samo što pamti svet siromaštva nego kojim se taj svet, na izvestan način, »posvećuje«: to je, u suštini, ne samo pristanak na siromaštvo, nego i njegovo obogovljenje, na način tipično religijski, odnosno, — u srpskoj kulturi novijega vremena, — tipično *patrijarhalističko-religijski* i u tom smislu nedvosmisleno anti-demokratski.

njen *čist,* ali ne samo od svakoga mraka u čoveku nego i od svakoga bitnijeg kolebanja. Sve je kao na dlanu: čisto i otvoreno, ali brzo iscrpljujuće u toj otvorenosti i čistoti. Ne može se razvijati u ovoj čistoti, ali zato što se u njoj ne može *stvarno biti:* egzistencija nije ova čestitost čistog sveta. Ona nije dobrota patrijarhalne prazničke svečanosti. *U dobroti nema razvoja:* čistota Šantićeva je idealno-nestvarna, i otuda zamućuje oko senkom nostalgije za idealno-čistim, i onda kad je stih Šantićev ispod nivoa na koji su se sluh i oko u međuvremenu svikli, odviše ravan i bez kontrapunkta, odviše lako *(opasno* lako) podatljiv, ali u samom jezgru njenom kao da ima neke kržljavosti, pa i ubogosti: ta čistota je *idealnost bez razvoja,* koji ostaje u egzistenciji što zna za razvoj isključivo zato što ne zna za ostvarenu idealnost. To je *davanje* kao etička vrlina, ali kao tvoračko-estetska mana: otvorenost krajnje uprošćene (osiromašene), i u tome idealno čiste reči koja je, u svojoj nedeljivosti (čistoti), *egzistencijalno* zatvorena. Ako je Šantić uneo u poeziju prve decenije veka ovu melodiju bezazlenosti, tako da je posle pesme Dučića, koji je predumišljajan (pesnik pred ogledalom) i onda kad je majstor estetske senzacije neuporedivo višeg reda od Šantićeve, ili posle pesme sistematskog pesimizma Pandurovićevog, ona kao kap čiste izvorske vode ili kao kap čiste nevinosti, ta nevinost je i protiv-egzistencijalna i protiv-jezička — *nevinost koja se ne plodi.* Otuda i veliki paradoks: nema pesnika koji je od ploda i plođenja stvorio čitav jedan kult, kao ovaj pesnik mistike žetve, a čije plodove je ugrožavala, a ponekad i u korenu satirala, ta *uništavajuća nevinost:* ako je bezazleno uveren da ćemo biti blagosloveni plodovima (njegova bezazlenost je pre svega vera u neumitni plod), i da se tu, u plodu, sreću Nebo i Zemlja, njegov bog Otac i seljak, Sin (Hrist prolazi, kao u pesmi *Svijetla noć,* zamišljen kroz polja, i pogladi rukom, blago, klasje zrelog žita), on je u toj bezazlenosti na mahove nalazio jedinstvenu svoju prisnost, koja ga prikazuje kao duh nezamenljivo jednostavan i prostodušno skroman, onaj koji ubeđuje *tonom* svoje pesme više nego reču, izvesnom prostodušnošću koja ne zna ni za kakve skrivene, tamne prostore volje i sna, ali koja je, u svojoj jednostavnosti, ovako savršeno nedeljiva. To je čistota neosporna ali jalova, čistota hleba i soli, čistota zlatnog klasa žita ili čistota vere da će naše stradanje biti blagosloveno neumitnom nagradom ploda.

Ta vera u plod je najviša Šantićeva vera. Otuda je i seljak njegov onaj čija muka biće, jednostavno, *pozlaćena* (blagoslovena) plodom: seljak je orač i sejač koji, krvaveći na njivi, požnjeće blagodet svojih plodova, jednostavan i čist, velikim pokretima kosca, u najbeljoj svojoj košulji koju navlači na sebe za svetkovinu žetve. On je svečani žetelac, onaj čiji rad je svečanost, ili veliko posvećivanje u *žarku miloštu.* Kao što seme, pohranjeno u zemlju, uskrsava u klasu, tako će ovaj mučenik da uskrsne, preobražen, u slavi blagodeti ploda. Mistika jedinstva je *mistika mobe,* velike svečanosti kolektivnog rada, ali to je i mistika blagoslovenog ploda: Otac se objavljuje nagradom (sazrelim plodom). Plod je potvrda Oca, ili seljaka kao njegovog Sina, i njegovog stradalničkog rada (u hristovskim mukama) kao hristovskog uspenja, kroz stradanje, ka bogu. Tamo gde nema ploda, nema ni Oca, koji je Otac ploda (ili satisfakcije namučenom Sinu): tamo je seljak Šantićev kao Hrist bez Oca, kao zaboravljeni Hrist. U plodu se pronalaze Sin i Otac: plod je, uvek, u najbitnijoj svojoj suštini, plod univerzalnosti ili besmrtnog života. To je patrijarhalno-seljački princip uzdignut do religije, tako da je Šantićeva molitva uvek, u stvari, molitva za plod, koji je satisfakcija po sebi: produženje večnoga života:

Ne daj mi, Oče, zemne preći pute,
Dok plod na svojoj grani ne odnjivim,
Da pošlje smrti budem i da živim
U drugome žiću i vjerujem u te

(u pesmi *Život).*[40] Plod je karika u lancu trajanja; plod je jemstvo besmrtnosti. Kad se ja plodim, to se plodi besmrtnost kroz mene, tako da je svako oplođenje ovo oplođenje besmrtnosti, a najveći strah je od neplodnosti kao od same smrti: najgore nepočinstvo jeste od onoga koji odbija plod i koji je *»ubica* onih što u njemu žive« i koji će njega, i onda kad se on pretvori u lešinu zatrpanu zemljom, da prokunu kao »oca što im dušu uze«. *Odnjiviti* plod isto je što i *odnjiviti besmrtnost.* To je seljačko-patrijarhalna misao uzdignuta do religijskog principa, ili imperativ ploda uzdignut do religijskog kategoričkog imperativa, ali je to i misao kroz koju nije teško nazreti ovog usamljenog Sina i Brata, kome je ostalo da kao čovek kulta porodice, ali *bez svoje* porodice, bude Pesnik, i da u pesmama traži svoje plodove ili svoje produženje. Pesma ova, u strahu od neplodnosti, — ima nečega možda nehotičnog, ali ipak »sudbinskog« u okolnosti da je tu

[40] *Sabrana djela, II.*

pesmu Šantić posvetio Milanu Rakiću, takođe pesniku *sveta bez ploda*,[41] — nema ni sjaja svetlosti pa ni one lakoće fraze koju imaju, uglavnom, druge Šantićeve pesme u završnim svojim strofama (ili makar samo stihovima) kojima se oglašava iskupljujuća svetlost ploda. Ali Šantićev grč, koji se oseća između njenih redova, autentičan je; *maštarije*, na koje poziva delo ovog pesnika, mogu možda da odvedu i pomisli da je i njegov kult seljačkoga rada kao blagoslovenog, iako je pre svega izraz Šantićeve religijske žudnje za satisfakcijom, podržavan i ovim strahom od besplodnosti kao od mraka ne-bića, kao od apsolutnog kraja (apsolutne smrti), zbog čega njegov stih (često navođen): »Sudba moja je k'o sudba ratara«[42] nema samo značaj socijalnog nego i apsolutno-sudbinskog, religijskog opredeljenja Šantićevog, i to u znaku njegove religije koja je ova *religija ploda*.[43] čovek bez ploda je čovek bez boga.[44] Tamo gde nema

[41] Pesma *Život* objavljena je u *Brankovom Kolu* 1904 (br. 49), u godini Šantićevog »izmirenja« sa Bogdanom Popovićem (te godine štampao je on i prvu pesmu u *Srpskom književnom glasniku: Omar*), ali i njegovoga sve odlučnijeg posvećivanja u versifikaciju koju su stvarali pesnici *Srpskog književnog glasnika*.

[42] *Moj život; Pjesme*, 1908.

[43] Otuda je *polje jedina crkva u koju ide ovaj pesnik*. To polje je u nekim trenucima panteistička »priroda«, u kojoj se u duši raspaljuje »osveštani oganj« pred lepotom, tako da je put ka bogu, kao uzvišenoj celini jedinstvenog sveta, ovde put kroz lepotu: »Kad u dnu polja jutro me zateče / Pa čujem toplo pojanje sa grana, / I gledam kako preko rodnih strana, / Rijeka pokraj zlatnih žita teče; / Il' kada tiho po brdima plavim / Večeri mile blaga crven pane, / Pa moje srce zatrepti i plane, / Ja u te čase, znam, Gospoda slavim!« *(Moja molitva*, iz 1904; verzija iz *Pesme*, 1924.) Taj *estetski panteizam* (ili panteistički estetizam) znao je on gotovo od prvih svojih dana (još u doba kad je pisao *zvijezdice* umesto *zvijezde*, sasvim u stilu srpskih romantičara: »Naša brda snivala su / od sv'jetlosti noćne tajne (. . .) I moja se duša izvi / Za oblačkom put zvijezda, / I daleko u visini, / Gdje se zlatni pramen vio, / U svijetlim zvijezdicama / Molila se bogu tio«, — *Snivao sam*, iz 1902; *Sabrana djela, I*), i on će ostati prisutan i u njegovom najznačajnijem poetskom periodu, ali isključivo kao komponenta njegove patrijarhalno-seljačke religije i kulta ploda: svetlost, koju je on viđao na svojim poljima, jeste svetlost zlatnog žita, svetlost »svetog semena«; plod je milost gospodnja, izliv njegove »žarke milošte«. Lepota je pre svega lepota ploda, ili oplođene setve, a slava bogu peva Osana na Šantićeva usta slavom žetelaca ili sejača u polju. Mistika njegova je *mistika žetve*, mistika patrijarhalno-seljačka: ako je kult Hristovih (i hristovskih) rana jak u Šantiću, kult koji će u pesmi *Žetva* (iz 1908; v. *Sabrana djela, II*) on da naznači najneposrednije: »I meni moje rane svijetle i gore, / I u magli trepte nebeskim treptanjem«, to su rane koje će zasvetleti bleštavim sjajem plodnih polja: iz ovih stihova, o tim ranama što svetle, ovaj pesnik doći će (u istoj pesmi) do stiha: »Srpovima zlatnim zlatno klasje žanjem«. Zbog toga, njegova religija ne može biti ni religija hrama ni religija kulta smrti, i upravo se tako iskazuje kao patrijarhalno-seljačka religija.

vere u plod, nema ni vere u boga, i tamo nema iskupljujuće Šantićeve transcendentalne svetlosti: tamo je prokletost i apsolutna opljačkanost, onaj seljak izvan kruga transcendencije

Šantić je i sâm ovo naglašavao: protiv hrama (»molitve u hramu«) pisao je on i stihove, sasvim programski, uglavnom govoreći protiv onih koji, farisejski, pred oltarom u i crkvi »lukavo kleče i Bogu se mole« *(Na podvigu*, 1906), poručujući im, — iz svoje crkve-polja, tamo gde »u svakom srcu stoji crkva jedna«, i naglašavajući: »Poljima se ovim sveto sjeme sije«: »O, vi, što se lažno molite u hramu, / Ne idite amo! Ostajte u sramu!« *(Hristov put*, 1907). Međutim, nije naglasak, za Šantića, na lažnoj molitvi, nego pre svega *na lažnosti molitve uopšte*. Iako je i sâm napisao nekoliko molitava, on je bio za molitvu dela a ne za molitvu reči. Ova, molitva dela, jeste jedino istinska molitva. To je Šantićev romantičarski aktivizam, ideal *aktivne religioznosti*, kao religioznosti čina. Potrebno je da se čovek ispuni »vrlošću misli one, rad koje Bogoćovjek, / Iskapi čašu do dna s praštanjem / i s blagoslovom«, a pitanje koje on mora postaviti, i kao prvo i kao poslednje, jeste: »Stradanjem, smrću svojom, dajući život drugim — / Jesi li čuo Boga?« *(Moliš se*, iz 1904). To stradanje je *herojsko* stradanje borca za nacionalnu slobodu, i to je stradanje seljaka: golgotsko-vaskrsna mitologija Šantićeva upravo ovim momentom stradanja objedinjuje mitologiju romantičarskog heroja i mitologiju hristolikog, stradalničkog seljaka. Šantić je osnovni, herojski romantizam produžio (onako kako je, uopšte, produžavao romantičarske pesnike), ali dajući mu naglašenu verziju samo-žrtvenog herojstva: zahvaljujući tom golgotsko-vaskrsnom momentu njegovog romantizma, on je uspeo da ga proširi i kao romantizam samo-žrtvenog seljaka; čak, romantizam herojskoga seljaka biće *bitniji* u njegovoj poeziji, za šta razlog najverovatnije treba tražiti upravo u njegovoj velikoj žudnji za punom i neposrednom satisfakcijom ili utehom, koja je i omogućila da se on otvori patrijarhalno-seljačkom kultu ploda, koji je materijalni izraz i potvrda boga što ne zaboravlja. Bog se objavljuje u velikoj svetlosti ploda. Zbog toga, na način krajnje karakterističan za patrijarhalno-seljački religijski stav, bog je *bog dok daje i dok čuje*, — ali tada se i svetlost, Šantićeva, objavljuje; međutim, u času kad bog ne čuje i zato ne daje, nema svetlosti: to nije samo čas Šantićeve pesme *Veče na školju*, koji je čas hladne noći što dolazi (bez ognjene svetlosti zalazećeg sunca), jer je čas u kome »čuti raspeti bog« (a molitva puka Šantićevog, oborenih glava pred pučinom, jeste molitva uzaludna), nego je to i trenutak kad je ovaj pesnik, koji se kleo svom bogu kako je »gordo gled'o svih prepona silu / Vjerujuć, Bože, u Ljubav i u Te« (u pesmi *Moj život*), bio u stanju istoga boga da optuži kako se »stara« za tuđina koji sva blaga naša otima, dok »crni seljak crna hljeba želi« (». . . Eno, tuđin se veseli, / I sva blaga naša otima i hara . . . / — / *I bog mu pomaže* i njime se stara, / A naš crni seljak crna hljeba želi,« — *Na ubogom polju*, 1905). Taj »crni seljak koji crna hljeba želi« jeste seljak bez boga ili, — u Šantićevom oku, — seljak bez svetlosti: onaj što je oteran glađu sa sopstvene zemlje, i to *pod zemlju* da tamo kopa crni hleb u ugljenokopima, i čijem bogu će Šantić uputiti reči: »Gdje si, Bože? . . . Zašto spavaš tako dugo?« (u pesmi *Ugljari*), tako da to više nije ni raspeti bog koji čuti, nego ovaj *bog koji spava*. Boga nema kad nema ljubavi (ili kad »titan kliče i tuđ hljebac grabi«, — *O, gdje si, Bože?*», iz 1902) i, što je posebno značajno za psihologiju Šantićeve religije, boga nema kad ima smrti, jer smrt je i smrt ploda i smrt sejača i žetelaca, smrt one *snage Hrista* koju kovač, dok udara po usijanom gvožđu u noći, — pa se od

stradanja u svetlost apsolutne satisfakcije, onaj *crni* seljak što »crna hljeba želi«, i čije *ubogo polje* neće se preobraziti u hram

varnica noć pretvara u veliku svečanost, — oslobađa iz sebe, preobražavajući se u Hrista.

Hrist je u kopaču i kovaču, u ribarima koji se bore sa stihijom i siromaštvom, u njihovoj *životnoj snazi*. Ali Hrist Šantićev je zato *problematičan:* ako Šantić kultom snage u stradanju ne protivureči golgotsko-vaskrsnoj mitologiji hrišćanstva, on joj protivureči ovim odbijanjem preobražajne smrti: *srpska pravoslavna crkva neće nikada, i ni na koji način, moći da učini ovog najreligioznijeg pesnika prve decenije veka svojim pesnikom,* i to ne samo zato što *crkva,* oličena u »hramu«, oltaru i ikoni, nikada nije bila njegova (on je čak u odbijanju molitve išao i protiv svoje prirode, koja nije priroda nezazornog erotizma: »Ne moli se, tamo, pred ikonom starom! / Ovdje, u slobodi, pred nebom — oltarom, / Sa koga nam Gospod o milosti zbori, / — / Dođi, da zajedno molimo nas dvoje: / Ja ću sve da ljubim oči, usne tvoje, / A ti strepi, dršći i sa mnom izgori«, — *Čekanje,* 1906), nego pre svega zato što *smrt* nikada nije mogla da ga ima za svoga. Smrću se ne dokazuje bog nego, naprotiv, smrt boga poriče. Sa njom se Šantić nikada nije pomirio, i bio je spreman, u njenom času, čak i na »klevetanje« Neba: »Ja vidim da Nebu zato treba / Žrtvama bezbrojnim da ga vječno hrani« *(Ruža,* iz 1907). Izvesno, umiranja u njegovoj porodici, koja su ga potresala, pustošeći njegov porodični dom, ovom njegovom nemirenju sa smrću dala su značajan podsticaj (lirski najsugestivniji u pesmi koju je nadahnula smrt njeovog brata, pesnika Jakova Šantića, — umro krajem 1905, na Malom Lošinju, gde je tražio leka od tuberkuloze, — *Strašna je ovo noć,* u kojoj »ćuti Bog / k'o hladni kamen, k'o *dželat mračni«;* — znatno slabijeg je intenziteta sonet, takođe nadahnut smrću Jakova Šantića, *Poslijednje veče u Malom Lošinju).* Ali te smrti, u porodici, utvrđivale su u njemu *porodični* duh, odnosno njegov *patrijarhalizam koji je tuđ hrišćanskom kultu smrti,* a produbljivanje ovog patrijarhalizma Šantićevim obogovljenjem seljaka značilo je samo produbljivanje jaza između Šantića i hrišćanskog kulta smrti, ali samim tim značilo je i otvaranje protivurečja u samoj njegovoj golgotsko-vaskrsnoj mitologiji koja podrazumeva hrišćanski kult preobražajne smrti. Ma koliko da je pozivao na golgotsko-vaskrsni put, — tako da je u novi vek ušao i sa »njegoševski« obojenim stihovima: »Blago onom koga Proviđenje / Pod bremenom put Golgote sprema! / Na nj' svijetlo čeka Vaskrsenje / I njegovoj slavi konca nema!« (u pesmi *Ne zastani!,* iz 1902; inače, lako je mogućno da je *neposredni* vinovnik ovom slavljenju golgotskog Proviđenja Bogdan Popović, zbog čije kritike je u ovo doba Šantić bolovao: ovoj pesmi *Ne zastani!* prethodi samo njegova *Moja pjesma,* za koju se zna da je inspirisana kritikom B. Popovića), — Aleksa Šantić je svoj golgotsko-vaskrsni romantizam lišavao *stvarnog* kulta smrti, i to upravo u duhu svoje seljačko-patrijarhalne religije boga ploda i plođenja.

On ne samo što se, nigde i nikada, nije pokušao neposrednije i potpunije da otvori ovom hrišćanskom kultu smrti (tako da bi taj kult bio u samoj zasnovi njegovog doživljaja i njegove pesme, a ne samo jedan pojam, jedno *uopšteno simboličko određenje imperativa snage za borbu,* i, uopšte, za nemirenje sa porazom), nego je čak i stihovao, — bez poetske snage, — kako »Ovdje je Izvor, ovdje je Kraj«: njegovi sasvim vanpoetski stihovi »Ne varaj sebe, ni razum svoj, / Život je samo na zemlji toj /. . ./ U grobu negda, ja dobro znam, / Trunuće s nama i Otac sam!« (u pesmi *U album,* iz 1908) odvešće ga stihovanju kojim je

kojim »sv'jetla služba« teče i koje će Šantić zasuti bleštavom

izjavljivao kako više voli dobar duvan od heruvimskog pojanja (»Više mi miris ove biljke prija / No pjesme što ih heruvimi poju«, — u pesmi *Povratak iz raja),* pa će ga inspirisati čak i na gorko-ironično stihovanje, — uz nešto jalove težnje ka humoru, — kako mi ostajemo »dužnici« Gospoda koji nas je »zapis'o(. . .) u debelu knjigu«, pa zbog toga, ako hoćemo u raj ne možemo *»džabe«:* »Isplatimo Ocu, skinimo tegobu, / Pa onda, bez brige spavajmo u — grobu« *(Mi smo na po puta).* Taj bog potražilac dugova i koji nas je, sve, kao neki *kmetoder* upisao u »debelu knjigu« (jednu od onih koje je Šantić, — kao i Dučić, uostalom, izvesno vreme, — vodio u trgovačkoj radnji svog oca), potpuno je patrijarhalno-seljački stilizovan: to je bog uzimanja i davanja, nagrade ili njenog uskraćivanja, zemaljski bog zemaljskih plodova ili zemaljskoga raja, a ne metafizički bog, kao teološka kategorija. Poneki stih Šantićev (i to pre njegovoga preobražaja početkom veka) zamršen je teološkom terminologijom; ali Šantić je bio beskrajno daleko od svake hrišćanske teologije, i to upravo u duhu svoje patrijarhalno-seljačke religioznosti. Bog njegov ostaje bog žetve, a mistika Šantićeva (njegov svetlosni transcendentalizam) jeste mistika žetve (ili plodnosti uopšte); utoliko pre je hrišćanski kult smrti u njoj nemoguć: nadstvarnu blagodet hrišćanskog raja, u koji se stiže smrću na Zemlji, Šantić, kao čovek velikog, nepresušnog sna o blagodeti, nije mogao ni da pojmi ni da prihvati, i to je presudno određivalo i njegovu misao i njegov doživljaj, ali i njegovu poetiku: nikad misticizam jutra ili večeri ne odvaja Šantića potpuno od *slike* stvarnosti koja je sasvim dostupna zdravo-razumskom pogledu, pa čak i *ne preobražava* odnose među njenim elementima: to je *poredak* koji se pamti, i kad je intenzitet najveći: ova svetlost *ozarava i pozlaćuje* svetski poredak iz svakodnevnog Šantićevog iskustva, ali ga nikad ne spaljuje.

[44] Jedini izuzetak je pesma *Proljetne tercine* (iz ciklusa *Sa mojih izvora, Letopis Matice srpske,* 1910, CCLXVI, 6; *Pjesme,* 1911); otuda u toj pesmi osnovni smisao nije otvoreno dat, pa je čak i prožet izvesnim kolebanjem: ». . . Odjekuju vrsi — / Proljeće pjeva. No dok Gospod bdije, / I na svom toplom srcu zemlju stiska: / Ja vidim kako jedan crv se vije — / — / Gmiže i puzi i polako griska / Ovdje po dolu i tu po vrhuncu, / Travke i cvijet i korjena niska — / — / Stabla i grane, zametak i truncu / Svaku; i gvožđe, zemlju i kam goli . . . / I sve . . . I vidim gdje se penje suncu, / — / I crvotočina zlatna pada doli . . .« Tu ima »Gospoda«, i ima sunca, ali i ove vizije crva koji sve uništava, i to usred proletnjeg bujanja; čak, taj crv »se penje suncu«, a crvotočina njegova, taj prah koji ostaje posle uništenja, jeste »zlatna«. To je jedino Šantićevo *zlato uništenja,* — koje veje iz osunčanih nebesa, i to dok »Gospod bdije«, — tako da je to bdenje, kome protivureči ova »crvotočina zlatna«, objava protivurečnog sveta i njegove nedokučivosti. U tom smislu, iako sasvim u maniru Šantićeve deskriptivne lirike, i bez nekoga većeg poleta, ta pesma nosi u sebi ponornost tajne kakvu ne poznaju druge Šantićeve pesme iz sveta plodova. Uvek je volja sveta u Šantićevoj pesmi jasno određena, i zato ta pesma nema dubine ove vrste. Plod kao dobro, odsustvo ploda kao odsustvo dobra (ili plod kao bog, i odsustvo ploda kao bog koji ne čuje ili ćuti), to daje uprošćenu liniju pesme, dosledno seljačko-patrijarhalnom racionalizmu i kultu ploda. Umiranje ploda i bog koji »bdije«, taj *susret boga sa crvotočinom,* tim više čini pesmu *Proljetne tercine* izuzetnom.

svetlošću svoga transcendentalnog bescen-blaga.[45] To nije polje kojim je prošao Hrist, da bi rukom pogladio »uzdrhtale vrhe ploda čista«, preobražavajući tako noć stradanja u »svijetlu

[45] Veljko Petrović takođe slavi plod i plođenje. Međutim, iako njegova novo-antejska mitologija podrazumeva kult ploda onako kako podrazumeva jedinstvo čoveka i Zemlje, u večno-cikličnom (nadsmrtnom) evolucionizmu večitog plođenja, pa je u tom smislu načelo ploda i plođenja neumitno načelo u suštini iracionalno-religijskog jedinstva čoveka ploda (seljaka) i Zemlje, kome ovaj pesnik pre svega teži u svom građanskom anti-građanstvu, ipak je u njoj težište *na postojanosti i antejskoj snazi* čoveka na Zemlji: otuda je plod, u njegovoj lirici, daleko *materijalniji* nego u lirici Alekse Šantića, a slavljenje plođenja slavljenje materijalne *dobrobiti,* lišeno onoga *religijskog spiritualizma* koji je tako izrazit u Šantićevoj poeziji. Ali otuda i osnovna razlika između novo-antejske mitologije Veljka Petrovića i patrijarhalno-religijskog transcendentalizma Šantićevog: seljak Veljka Petrovića je Novi Antej, čovek koji crpe snagu iz Zemlje, nalazeći svoju besmrtnost kroz jedinstvo sa njom (besmrtnom), *bez posredstva boga;* seljak Alekse Šantića je hristoliki stradalnik, Sin hrišćanske mitologije na putu, kroz stradanje, ka Ocu. Plođenje je kod Šantića stradalničko, golgotsko-vaskrsno; kod Veljka Petrovića ono to nikad nije. Zbog toga je, u golgotsko-vaskrsnom misticizmu Šantićevom, vreme plođenja osnovno vreme duha i pesme, dok to kod Veljka Petrovića, čija mistika jedinstva čoveka i Zemlje je lišena svakog dubljeg hrišćanstva, nikako nije slučaj: zbog toga su pesme plođenja (od sejanja do žetve) najznačajnije pesme Šantićeve, dok pesme Veljka Petrovića, posvećene plodu kao materijalnom bogatstvu, nemaju većeg značaja (i to ne samo u okvirima srpske poezije nego i u okvirima poezije ovog pesnika).

Ako je put Šantićev put romantičarsko-religijske »kreposti«, od snage (*za* stradanje i *kroz* njega) *ka blagosti* koja je *svetla,* put V. Petrovića je upravo suprotan: to je uvek put ka snazi, sa dubljim poniranjem u Noć njenog iracionalnog jezgra, u Noć romantizma epsko-plemenskog duha; dok put Veljka Petrovića vodi u tamnu ponornost jezgrovito-sintetičke reči koja spaja racionalizam patrijarhalno-plemenskog »klasicizma« sa romantizmom ponora koji, nehteno ali neumitno, taj isti klasicizam stvara, — tako da je Veljko Petrović refleksivni (»klasicistički«) pesnik ovog romantizma, — put Alekse Šantića je uvek put uspeća od tamno-ponornog ka svetlosti, od onoga što je zatvoreno ka idealnoj otvorenosti, od grča duševno-jezičkog ka njegovom razrešavanju, od »muke tvrde« ka idealnoj lakoći. Dok je novo-antejska mitologija Veljka Petrovića mitologija »korena«, kao simbola obogovljenog *determinizma,* golgotsko-vaskrsna mitologija Alekse Šantića nastaje iz sna o svetlosnoj lakoći, iz žudnje za oslobođenjem od svakog determinizma. Kao patrijarhalac, Šantić je bezizlazno zatvoren u zdravo-razumskom determinizmu najosnovnijeg vida; ali po svom religijskom nastrojenju, on je pesnik *postojećeg* svebratstva i apsolutne nagrade u stvarnosti bez bratstva i bez nagrade, i u tom smislu je *pesnik idealnog kao stvarnog* ili pesnik indeterminizma, kome samo ovaj zdravo-razumski determinizam ne dozvoljava da dođe do sebi adekvatnijeg jezika. Reč Šantićeva, tako, ne odvaja se potpunije od svoje prirodne »kreposti« (reč iskovana u *muci tvrdoj),* — ali ona je uvek *na putu ka blagosti i mekoti* u njoj; reč Veljka Petrovića, naprotiv, *traži* ovu *muku* tvrdu, onako kako ovaj građanin traži epsko-patrijarhalni tvor i govor, ili kako ovaj vojvođanski ekavac traži

noć,[46] pa to čak nije ni polje koje je seljak napustio da bi, tamo »preko Okeana«, »u podzemlju crnom« kopao »komad crna hljeba«, i na kome polju bez rala i orača taj isti Hristos plače,[47] nego je to *polje muke bez nagrade,* umiranja bez vaskrsa, plođenja bez ploda, polje crnog hleba iz Šantićeve pesme *O klasje moje.* Taj seljak bez ploda je seljak bez Oca, ili seljak milosti religijsko-transcendentalne Šantićeve svetlosti: on će se ukazati Šantiću 1910, u pesmi *O klasje moje,*[48] u pesmi *Na molitvi,* kojom je Šantić objavio kako čuje »Gdje mjesto zvona večernjijeh zvoni / — / Nevidljivi lanac sa seljačkih ruka«.[49] Godinu dana pre toga, 1909, napisao je Veljko Petrović pesmu *Seljaku:*[50] »Ti, koji nemaš otadžbine, / već kao putnika bez druga / zaokupiše gladne psine, / i kom se svako derle ruga«, pa je mogućno da su ti stihovi ostavili izvesnog utiska na Šantića, ali taj *seljak bez ploda,* kao i »pas u sindžiru« čiji »jad i vapaj« niko ne čuje (a najmanje »pjana gospoda«) nije Šantiću došao iz literature nego iz najneporečnije i najbrutalnije stvarnosti Bosne

ijekavštinu i čak pokušava njome i da progovori. Tamo gde Veljko Petrović hoće misaonu suštinu epsko-patrijarhalnog racionalizma, pokušavajući da se poistoveti sa njegovim subjektom, pa zbog toga uveličava tamnu snagu, unutrašnju patetiku njegovog jezika, Aleksa Šantić ne traži ovo poistovećenje, a ta unutrašnje-patetična snaga epsko-patrijarhalnog govora ostaje, u najboljem slučaju, onolika kolika mu je *data* (u nekim časovima on je čak i znatno umanjivao): seljak njegov je onaj koga on obogovljuje (»Devetstodruge on mu ljubi čelo; devetstoosme ljubi mu ruke, vičući: tebe slavim, tebi blagodarim; devetstodvadeset četvrte, on sklapa dlanove pred tim crnim rukama hraniteljkama kao pred pravom svetinjom i šapće: osana!« — Pero Slijepčević, u navođenom ogledu), ali to je seljak koga on *vidi,* u pejzažu, i kad ga ovako obogovljuje; seljak Veljka Petrovića je, međutim, najbitniji tamo gde je nevidljiv: gde više nije objekt (pa makar i šantićevski obogovljen), jer je *subjekt* sa čijim slogom i mišlju V. Petrović pokušava da se sazivi (posebno u lirici posle prvog svetskog rata). Otuda je put V. Petrovića put u sve veću (i sve tamniju) dubinu epsko-patrijarhalnog jezika, put osvajanja, dok je put Alekse Šantića suprotan: put u žudnji da se obistini »zlatni povratak zvijezda« *(Oživi mene, noći!: Pjesme,* 1908) i da se trudni čovek nađe u nadstvarnoj lakoći »svjetlih ptica« i ruža, u snu o jeziku koji bi ponovio tu idealnu lakoću.

[46] »Još jedanput vidjeh zamišljena Hrista, / Gdje kroz žito prođe i pogladi ti'o / Rukom uzdrhtane vrhe ploda čista . . . / — / Sjutra, svud je poljem ječam zlatan bio« *(Svijetla noć,* 1910; verzija iz *Pesme,* 1918).

[47] *Hristos plače,* 1907; *Sabrana djela, II.*

[48] »Svu muku tvoju, napor crna roba, / Poješće silni pri gozbi i piru . . . / A tebi samo, k'o psu u sindžiru, / Baciće mrve . . . O, sram i grdoba! . . . / — / I niko neće čuti jad ni vapaj — / Niti će ganut' bol p'janu gospodu . . . / Seljače, goljo, ti si prah na podu, / Tegli i vuci, i u jarmu skapaj!«

[49] *Pjesme,* 1911.

[50] V. *Rodoljubive pesme,* Beograd, 1912.

i Hercegovine: 1910, to je još uvek *kmet,* koji je feudalnim lancima vezan za agu, ali koga su napustili i građanski srpski političari čiji oportunizam je, i pre ove godine, Šantiću nedvosmisleno jasan,[51] a iste te 1910, kada je Šantić napisao *O klasje moje,* izbio je »agrarni pokret seljaka, (. . .) velika i spontana akcija, koja je u narodu poznata pod imenom ‚štrajk'«.[52] Tu nema boga jer nema božje »blagodeti svete«: Otac (bog) tu nije

[51] Ovo najneposrednije otkriva njegov politički pamflet u stihovima, protiv Gligorija M. Jeftanovića, pod naslovom *Ne čuva se tako obraz i poštenje! (Narod,* 1907, br. 18): Šantićevi stihovi »Zar ti, što do juče bješe or'o smjeli, / Ti, u kog' je vjera založena bila, / Zar blatom da sada kaljaš svoja krila? / — / Pred tiranom našim da poklekneš, je li? / . . . / Ne čuva se tako obraz i poštenje! / Ko hoće da narod i vodi i brani, / Taj u duši vječno muški ponos hrani, / On ne puzi, on se u Golgotu penje!« jesu optužba za oportunizam Gligorija Jeftanovića, srpskog građanskog političara koji se posebno istakao u dugoj borbi (1896—1905) za takozvanu crkveno-školsku reformu, a koji je kasnije, kao i većina građanskih političara, u grupi okupljenoj oko lista *Srpska riječ,* vodio izrazito oportunističku politiku, diktovanu klasnim interesima trgovačko-bankarskog srpskog građanstva. Šantićeva optužba Jeftanovića za oportunizam i izdaju jeste, objektivno, optužba upućena većini srpskih građanskih političara kojima je narod svojevremeno »davao apsolutno patrijarhalno poverenje. Bilo je slučajeva da pri dočecima na stanici ispreza konje ispred njih i vozi ih sam u silnom oduševljenju« (Mirko Maksimović, *Crkvene borbe i pokreti,* u knjizi *Napor Bosne i Hercegovine za oslobođenje i ujedinjenje,* obradio Pero Slijepčević, *Izdanje oblasnog odbora Narodne odbrane u Sarajevu,* 1929), a koji su, kasnije, čak glasali protiv osnovnih interesa kmetskog seljaštva, izjašnjavajući se za vladin zakon o takozvanom fakultativnom a ne obaveznom otkupu kmetova. (M. Jeftanović je ovo pravdao potrebom nezameranja muslimanskom begovatu.) Motiv golgotskog pozvanja, za koji Šantić zna još od 1900 (od poeme *Izgnanik,* štampane u trećem broju *Zore* za istu godinu, pod naslovom *Na tuđoj grudi:* »Tvojim glasom zbore bezbrojni i mnogi, / Sa jadima tvojim hiljade se druže, / Što proklinjuć' život gladni i ubogi, / Gospodskome kutu u verigam' služe . . . / — / Preni i povedi to roblje bez nada / Na svijetlo žarko radosnog života; / Udruženim mukam' mučitelj se svlada — / Vaskrsenje sprema bič, krst i Golgota«), u ovo doba Šantićeve saradnje u *Narodu* postaje ne samo konkretnije poetski artikulisan već i *centralni* duševno-moralni motiv njegove lirike.

[52] »Pokret je počeo — i to je veoma važno — u hrvatskom selu Šimićima, prešao među srpske kmetove u Bosanskoj Gradišci i odatle se proširio na istočne srezove sve do reke Bosne. Usput, seljaci su palili begovske čardake i dizali sela na bunu. Austrijske vlasti izvele su vojsku i kod Doboja suzbili seljake, koji su hteli da pređu reku Bosnu i da pođu ka Drini, i srpskoj granici. Istovremeno je poslata vojska u pobunjene srezove. Pokret je silom ugušen. Građanstvo i inteligencija nisu učestvovali u ovoj akciji« (Veselin Masleša, *Mlada Bosna, Izdanje Državnog izdavačkog preduzeća Bosne i Hercegovine,* Sarajevo, 1945). — U kalendaru *Prosvjeta,* za 1911, objavio je Šantić pesmu *Begovima,* sa karakterističnim podnaslovom: *glas iz ponora,* u kojoj je vikao begovima: »Onamo, doli, sa šiljteta! Doli / u puk i narod gdje pucaju rebra«!, što je nesumnjivo njegov odjek na ovaj seljački pokret.

neumitan onako kako ni plod nije neumitan: između boga i seljaka su ravnodušna »p'jana gospoda« iz pesme *O klasje moje* (ili *begovi* u pesmi *Begovima)* i *lanci* iz pesme *Na molitvi.*

To su, međutim, *jedine značajne* Šantićeve pesme posvećene seljaku u kojima nema njegove transcendentalne svetlosti: u svim drugim Šantićevim pesmama seljak se javlja u znaku patrijarhalno-religijskog kulta rada i ploda, ili golgotsko-vaskrsne *proletnje mitologije.* Jedva samo godinu dana posle ove vizije seljaka kao žrtve (bez ploda i bez transcendentalne svetlosti), napisao je Šantić osnovne pesme svog romantičarsko-religijskog (i patrijarhalno-religijskog) transcendentalizma: *Planinsko jutro,*[53] Sijači[54] i *Jutro žetve*[55] (od kojih je, svakako, najznačajnija pesma *Sijači).* Bog je tu ne samo vraćen, nego je objavljen u punoj svojoj svetlosti: najviši trenuci religijskog transcendentalizma Šantićevog su upravo u ovoj, 1911. godini, dakle samo godinu dana posle »štrajka« i pesme *O klasje moje.* Godine 1910. može se, zato, uzeti kao godina krize Šantićevog religijskog patrijarhalizma, ali krize kojoj je on veoma brzo odoleo, i iz koje je i izišao njegov vrhunski golgotsko-vaskrsni transcendentalizam, koji je dotle u njegovoj poeziji samo bio slućen ali ne i u potpunosti iskazan, tako da bi se moglo pretpostaviti da je taj golgotsko-vaskrsni transcendentalizam Šantićev u stvari njegov duševno-moralni »odgovor« na ovu krizu, iz 1910, i da, u tom smislu, on upravo kao da je našao podsticaj u samoj ovoj krizi iz godine »štrajka«.

To je i odlučno odredilo golgotsko-vaskrsnu mitologiju Alekse Šantića, kao i njeno *istorijsko* mesto: ako nema nikakve sumnje da je Šantić, pozivajući na herojsku žrtvu, ovom svojom golgotsko-vaskrsnom mitologijom doprineo stvaranju herojskoga samo-žrtvenog morala atentatora Bogdana Žerajića,[56] nema sumnje ni u to da je patrijarhalno-religijski transcendentalizam Šantićev bio jemstvo njegovog totalnog odvajanja od osnovnog subjekta koji će se ostvariti upravo kultom Bogdana Žerajića: od subjekta mlado-bosanskog revolucionara-atentatora. Njegovi stihovi o seljaku, *golji* osuđenom na skapa-

[53] *Bosanska vila,* 1910, br. 1; *Pjesme,* II.

[54] *Srpski književni glasnik,* 1911, XXVI, 1; *Pjesme,* 1911, 1918, 1924.

[55] *Srpski književni glasnik,* 1911, XXVII, 2; takođe u svim knjigama.

[56] Poginuo u atentatu, 15. juna 1910, na generala Varešanina, pošto je ovaj svečano otvorio bosanski *Sabor:* Šantićev sonet *Mi znamo sudbu* je »nadahnuo Bogdana Žerajića da izvrši herojski čin« (Veljko Sušić, *Pesnik na optuženičkoj klupi; Politika,* 20. jul 1968).

vanje i ravnodušnost »p'jane gospode«, odjekivali su u sluhu i duhu ideologa i junaka Mlade Bosne, ali seljak je u viziji mlado-bosanaca ne samo potpuno drugačiji od Šantićevog seljaka,[57] nego je ovome i potpuno suprotan: to je nesvesni subjekt »mračnih, bolesnih i alkoholičarskih narodnih masa«,[58] što i jeste presudno za ideologiju i za kult herojskog samo-žrtvenog čina: »od ovoga saznanja do revolverskog metka kratak je put: nabaviti revolver i okinuti«.[59] Ako je, u stilu svoje golgotsko-vaskrsne mitologije, Šantić dozivao bogove koji će da ispiju »čašu«, i tako *objektivno* učestvovao u stvaranju mitologije samo-žrtvenog atentatora kao mitologije ovoga »kratkog puta«,[60] put ovog nepregorelog romantičara ali i bolećivog

[57] Pa i onoga iz vizija Petra Kočića i sa stranica njegove *Otadžbine* koja se, za razliku od *Naroda* u kome se Šantić javljao, borila pre svega za rešenje takozvanog *»agrarnog* pitanja«.

[58] Vladimir Gaćinović, *Smrt jednog heroja*, izd. *Pijemont*, 1912; v. u *Spomenici Vladimira Gaćinovića*, Sarajevo, 1921. — To je seljak o kome će Borivoje Jevtić kasnije pisati, očito na liniji osnovnog uverenja mladobosanaca: »Ne treba smetnuti s uma da se od seljaka nije moglo mnogo šta učiniti. On je tada bio u potpunom duhovnom i materijalnom ropstvu; analfabet u punom smislu reči, predan na milost i nemilost žandarmeriji i uopšte drugim organima vlasti, opkoljen konfidentima, on je bio kao u opsednutoj tvrđavi« (Borivoje Jevtić, *Sarajevski atentat, sećanja i utisci*, Sarajevo, 1924).

[59] Citirajući gore navedene rečenice Gaćinovića i B. Jevtića, Masleša zaključuje: »Analfabetske, mračne, alkoholičarske, duhovno i materijalno ropske seljačke mase nisu, po mišljenju Mlade Bosne, iako se ona osećala s njima jedno, bile sposobne ni za kakvu organizaciju velikog stila. I zato je razumljivo što su ti ljudi došli do uverenja da ‚problem naroda nigde nije tako duboko vezan za problem ličnosti čoveka, heroja, kao kod nas', i da ‚nikada, opet, srpski život nije čeznuo više za tim čovekom nego danas' (Vl. Gaćinović, *Krik očajnika).* Od ovog saznanja do revolverskog metka kratak je put: nabaviti revolver i okinuti« (Veselin Masleša, u ogledu *Mlada Bosna).*

[60] Šantićevi stihovi, iz pesme *Gdje je razmah snage?* (posvećeni »sjeni Milorada J. Mitrovića«, štampani u *Narodu*, god. 1907): »Gdje je razmah snage? Gdje je sila muška / I svijetli podvig djela neprolaznih? / Ja vidim: nas redom sadašnjost ljuljuška, / K'o djecu u mekoj zipci snova praznih / . . . / Ko pogleda nebo raširenih ruka / I smirene duše krst na pleća diže?« (varijanta u *Pjesme* 1911), ugrađeni su, ne samo svojom idejom nego i svojom intonacijom, u Gaćinovićevo dozivanje Gavrila Principa i drugova (šest godina kasnije u kalendaru *Prosvjeta*, Sarajevo, 1913): »Gde su saliveni strojni džinovi, koji su silnim potezima stvarali sudbine i vaskrsavali iz grobova? (. . .) Otadžbino, tebe prodaju kao prostitutku.« Ovome prethode, u istom *Prosvjetinom* kalendaru, 1912, Gaćinovićevi redovi oštre kritike tadašnjeg mladog pokolenja: »U dubinama nemoćni i mlaki, vaspitavani pod režimima koji guše i obaraju, bez duše za žrtvu i poziv na delo, oni u našem društvu dižu vladu kompromisa«. Jovan Dučić (u predgovoru za *Odabrane pesme* Alekse Šantića, uredio Milan Šantić, 1932),

patrijarhalnog Sina i Brata koji traži, pre svega, »blagu sv'jetlost ljiljanovih dana«, bio je *kratak put patrijarhalno-religijske transcendencije semena u plod, seljačke muke u blagodet, njegove napuštenosti u univerzalno jedinstvo, kroz blagodeti ploda, kao religijsko jedinstvo Sina sa Ocem:* u godinama 1910—1914, između samo-žrtvenog heroizma Bogdana Žerajića i herojskog čina Gavrila Principa, Aleksa Šantić je upravo artikulisao, i duševno i poetski, svoj golgotsko-vaskrsni transcendentalizam božanske blagodeti, i to vraćajući se svom duševno-moralnom, patrijarhalno-religijskom stavu pre krize iz 1910. godine. Pesma *Sijači*, objavljena 1911, u stvari je nova verzija pesme *Planinsko jutro*, objavljene 1910: pokušaj jedinstvenog ekstatičnog ritma bez podele na strofe, nejednakim stihovima (najčešće od sedam i pet slogova), koji u pesmi *Planinsko jutro* kao da dozivaju slobodan stih, zamenjen je u pesmi *Sijači* tercinama, — tom najznačajnijom Šantićevom strofom, — ali simboli, pojedine slike i sama vizija transcendencije, uz horove koji pevaju Osana, istovetni su. Pesma *Jutro žetve*, takođe u tercinama, objavljena 1911, nastala je linijom još dubljeg Šantićevog vraćanja stavu pre 1910, i u stvari predstavlja svojevrsnu kompilaciju njegovih ranijih pesama *Putnik na odmoru* (1902), *Hristov put* (1907) i *Svijetli put* (takođe 1907): stihovima *Jutra žetve:* »Već prisluženo sunce, na oltaru / Nebesa, trepti, zari, e bih rek'o, / Kao da visi i plamti u žaru, / — / Ogromno, sveto sve, kandilo neko« odgovara strofa iz 1902, iz pesme *Putnik na odmoru:* »To putuje Ljubav svome Zavičaju /

povlači liniju između Šantića i Gavrila Principa: »On je progovorio glasom svoje rodne grude koja je uvek rađala velike rapsode i velike vojvode; on je bio preteča jednog ustanka koji je učinio da u Sarajevu padne krv i da zatim propadne jedna feudalna stara Evropa kako bi zatim došao jedan novi svet. U Šantićevom šeširu se izlegao Gavrilo Princip, — da se poslužim jednom starom figurom. Ma koliko ovo izgledalo preterano, to je ipak tačno«. Svakako, više je nego »preterano« ovo oglašavanje »ustanka« (mladobosanske akcije) za uzrok propasti feudalne Evrope i rađanje »novog sveta«, ali Šantić je, nesumnjivo, bio jedan od moralnih preteča mladobosanaca: u herojskom samo-žrtvenom činu Gavrila Principa je herojski samo-žrtveni čin Bogdana Žerajića (u tamnici, Gavrilo Princip je kašikom urezao na dno svoje »porcije«: » . . . pravo je rekao / Žerajić soko sivi / Tko hoće da živi nek mre, / Tko hoće da mre nek živi«, — v. Pero Slijepčević, *Mlada Bosna*, u knjizi *Napor Bosne i Hercegovine),* a Žerajićevo opredeljenje nesumnjivo je određeno i golgotsko-vaskrsnom, njegoševskom (ali i, uopšte, epsko-romantičarskom) mitologijom Alekse Šantića. — Inače, posle prvog svetskog rata, Šantić je napisao pesmu *Gavrilo Princip*, ali to je samo prazna retorička konstrukcija (objavljena je prvi put u trećem izdanju knjige *Na starim ognjištima*, Sarajevo, 1920).

/ Daleko na Istok, što je tako voli, / Pred oltarom neba, čista i u sjaju, / Da prisluži sunce i Bogu se moli«, koja će, opet, iz formalno neznantnu a ipak suštinski značajnu ispravku, da se javi kao završna strofa pesme *Svijetli put,* 1907 (izmenjena su prva dva stiha, tako da u ovoj pesmi glase: »To putuje Ljubav svome zavičaju, / Na Istok, daleko, preko brda goli'«). Nesumnjivo, u tom ponavljanju iste vizije, pa i istih stihova, ogleda se velika *inercija* Šantićeva i, takođe, njegovo neprestano redigovanje ranije napisanih pesama.[61] Ali, ta *Ljubav koja prislužuje Sunce,* pred oltarom neba, iz 1902. i 1907, i kojoj se Šantić vraća 1911, nije samo stvar njegove proste inercije nego i njegove žudnje za satisfakcijom, one koja ga je i vodila patrijarhalno-religijskom, utešnom transcendentalizmu: pesma *Pretpraznično veče* takođe je iz 1910.[62] Ta pesma preobražaja usamljenosti u svetlost univerzalne ljubavi čini nerazorivo jedinstvo sa pesmom patrijarhalno-religijskog kulta blagodeti *Planinsko jutro,* koja joj prethodi, kao i sa pesmama *Sijači* i *Jutro žetve* koje su napisane posle nje, ali takođe i sa pesmama *Večernja zvona, O bore stari* (isto tako nastalim posle nje).[63] Ptice što se »svijetle« u pesmi *Pretpraznično veče,*[64] pamte *snove* koji se »razlijeću«

[61] U bibliografskim podacima uz pesme, u *Celokupnim delima* Šantićevim, Ćorović ukazuje i na Šantićeve manje ili veće, a ponekad i potpuno nove, redakcije pojedinih pesama (neke od ovakvih redakcija štampao je i *kao prilog* uz pojedine sveske, uz napomene koje, najčešće, ukazuju na to da je Šantić, ovakvim izmenama, ponekad uistinu popravljao tekst ali da je, što je čak češći slučaj, na ovaj način pesme i upropašćivao). Te brojne Šantićeve verzije otkrivaju nesumnjivo njegovu potrebu da dođe do što potpunijeg izraza; ali, kad se zna da se Šantić zaista veoma sporo razvijao, — i, što je ne manje značajno, i u neposrednoj vezi s tim, da je ponavljao, i to do u poslednju pojedinost, i simboliku i metafore i, uopšte, arhitekturu sopstvenih pesama, — onda se ove brojne verzije ukazuju kao *udes njegovoga ostajanja u istom krugu,* njegovog izvanredno teškog napuštanja jednom osvojenog motiva i izraza. Šantić se teško razvijao onako kako je teško išta *napuštao,* i to sve: ne samo Mostar, i porodičnu kuću, nego i jedan izraz, čak i jedan jedini spreg reči. Njega su zarobljavali njegovi sopstveni izrazi i slike, daleko preko uobičajene (i neumitne) mere: otuda, u ovoj zarobljenosti, *to često i nije stil nego manir,* ili neprestano svođenje stila na manir: jedna tačka otkrića, kao jedan trenutak obasjanja i stila, a zatim ponavljanje tog stila, njegovo pretvaranje u manir.

[62] *Srpski književni glasnik,* 1910, XXIV, 1; *Pjesme,* 1911 (u novoj verziji), *Pesme,* 1918 (ponovo redigovana).

[63] Pesma *Večernja zvona* objavljena je u *Almanahu hrvatskih i srpskih pesnika i pripovedača,* 1910, a pesma *O bore stari* u kalendaru *Prosvjeta* za 1911.

[64] »Prhnuše lake tice, ko sa grana, / I po sobi mi svud razviše krila. / — / Sve se svijetle! . . . Sve u bl'jesku stoje! / Jedna okolo kandila se vije, / A neka bolno, k'o da suze lije, / Pred slikom dršće mrtve majke moje. / — / Neke bijele

(kao neke ptice) u pesmi *Planinsko jutro*[65], kao što vizija blagoslova (u istoj pesmi), koji *lije* iz nebesa i koji je simbolisan lovorom što izrasta iz brazda sejača i miluje im čela,[66] pamti viziju pesme *Svijetli put,*[67] što će se, opet, sve ponoviti u završnim stihovima pesme *Jutro žetve,*[68] ali i u času kad Aleksa Šantić bude video ovog seljaka na skelama, u gradu, *proletarizovanog* (kao zidara), otkrivajući nad njim nebo iz koga veju milosne crvene ruže (i motri »sjajno i budno oko«),[69] one iste ruže koje je, ponavljajući: »Još ima Boga«, on zatim objavio u pesmi *O bore stari.*

Te ruže satisfakcije su ruže ovog »Još ima Boga«, *ruže utehe* kojima je ovaj pesnik zasipao duše patnje, pokretom koji se kroz sve ove pesme više-manje ponavlja, i pribegavajući uvek jednom istom (sasvim škrtom) sistemu simbola, zatvoren u krug asocijacija veoma malog radijusa, ali poetski neosporno autentično i sa snagom duševnosti neuporedivo jačom od sopstvenih izražajnih sredstava (i sposobnom da se, kao plamen, odande objavi, uprkos ograničenosti izraza), — ali kojim ružama je zasipao i svoj

kao ljiljan prvi, / Samo im zlatno meko perje grudi; / Neke sve plave, tek im grlo rudi, / Kao da kanu kap zorine krvi. / — / Neke mi pale tu na srce svelo / Pa kril'ma trepte i šušte k'o svila, / A jedna lako, vrhom svoga krila, / S cvrkutom toplim dodirnu mi čelo«.

[65] »Puno purpurnih ruža, / K'o prvi leptirovi / Razlijeću se plavi / I meki bijeli snovi. / Neki visoko, tamo, / U mirno nebesko kube / Dižu se i gube, / Dok drugi doli, / Po ranom zelenom zlatu / Zelenih kruna / Padaju tiho«.

[66] »I meni sve se čini: / Za svakom stopom / Radnika onih / Ostaje jedna / Svijetla staza / I kapi zlatne krvi / Po njoj trepte i gore / K'o krupni rasuti rubini; / I k'o da iz svake brazde / Po jedan visok izrasta lovor / I saginje se doli / Pa vrhom zelenih kruna / Miluje znojna čela / . . . / I k'o da ćutim po meni kako / Iz njihovih žuljevijeh šaka / Sve zdravo pada sjeme / I rasipa se sjajno / K'o razdrobljene zvijezde; / I k'o da jedna ruka, / Iz čijeg prozirnog dlana / Crvene kapi biju, / Na njihno znojno čelo / Polaže trnov vijenac / I oreolu sjajnu . . . / I svijeta služba teče / I kroz široki hram / Sve zvoni odjek sam: Osana! / Osana!«

[67] » . . . visoko, iz prozirna vela / Od srebrne magle, svijetlo lice bdije, / I u zlatnom letu na uboga sela / Nečujno i krotko svoj blagoslov lije. / — / I u tihoj sreći sve trepti i sija: / I voda i kamen, džbun i vršak grana, / Kao da se nebo bliže zemlji sija / I sam Gospod hodi preko mirnih strana«.

[68] »I kao behar sve strane i međe / Zasiplju zvuci, i tiho, sve tiše / padaju meni na čelo i vede . . . / — / I moja duša širi se sve više / Oaza biva. I gle, sa svih strana, / Pod blagim pljuskom od sunčane kiše, / — / Plodove zlatne pruža mi sa grana . . .«

[69] U pesmi *Večernja zvona:* »Zidari rade. / Veče na razdrljene njihove grudi / I gole ruke i lice vrano, / Sve krečom poškrapano, / Prosipa crvene ruže svoje. / I jedan oblak, pun tople krvi, / Nad njima, gori, lebdi visoko / I kroza nj, jedno sjajno i budno, / Gleda ih oko«.

sopstveni »krik očajnika«. To su romantičarsko-religijske ruže što su se rascvetale i padaju iz nebesa da bi zavejale očajanje, onaj krik koji je čuo Gaćinović i koji je 1910. dopro do Šantića, ali koji se kroz njega nije produžio nego je on taj krik, sklapajući oči i gledajući ove ruže i ptice svetlosti, ove lovorove slave što izrastaju iz zemlje umesto očajanja, utapao u patetično himnopojstvo horova što pevaju *Osana,* onako kako je viziju seljaka kao »psa na sindžiru« (viziju mlado-bosanaca) utapao u svoju transcendentalnu svetlost: ako je ta transcendentalna svetlost blesnula najjačim sjajem i poetski najplodnije i najsugestivnije 1911, to nije ni najmanje slučajno: njena snaga je ravna snazi ove Šantićeve krize iz 1910, koja je ne samo njegov patrijarhalizam obnavljala nego je ovaj patrijarhalizam uzdizala i do religioznog stava, tako da se seljak od prostog *ratara,* i nešto kasnijeg prvobitnog *mučenika,* pretvara u ovoga *hristolikog bogočoveka,* onoga koji je *iznad očaja.* Šantić je, gotovo od samih početaka, veliko nadvladavanje očaja (»krika očajnika«) i, ako mu se priviđalo da je njegova »sudba« ista kao i »sudba ratara«, ratar je za njega bio *pre svega onaj koji mora da prevlada očaj,* onaj kome je on još u pesmi *Rataru* (datiranoj 31. III 1890) poručivao: »Očaj teški i gorki teretom grud ti slama, / Niz mrko lice tvoje potokom teče znoj, / Na svakom putu tvome muka te čeka sama / I patnja čitav roj. / — / A da l' se dade ruža uzabrat' s vite grane, / Prije neg' njenog trnja ne osjetimo bod? / Pregnuća duša krepkih stvaraju vedre dane — / U njima niče plod«,[70] ili mu 1899 (u pesmi *Oraču)* dovikivao: »Ori polje, ori bolje, / Muškom snagom a bez nika, / Jer uz snagu kad je volje / Sama sreća bliže brodi«,[71] da bi 1906, u pesmi *Pod krstom,* govorio kako »on požnjeti neće do tuge i bola, / Ostaće mu zemlja i pusta i gola — / Skakavci će gladnu svu pojesti žetvu . . . / — / Al' on sa suzom neće dići kletvu, / Jer taj što se mora vječno s krstom peti, / Taj ne smije nigda plakati ni kleti«.[72] Na početku veka (u pesmi *Veče na selu,* 1902),[73] Šantić će videti selo idilično, u stilu Janka Veselinovića (ovu pesmu je i posvetio J. Veselinoviću), kao »sliku živu što je Gospod stvaro / Kada se na zemlji s ljubavlju odmar'o«, a seljaka kako »starim rukavom tare znojno čelo, /

[70] *Sabrana djela, I*

[71] U istoj knjizi.

[72] U *Srpskom književnom glasniku,* 1906, XVII, 1, pod naslovom *Mučenik;* ovde verzija iz *Pjesme,* 1911.

[73] V. *Sabrana djela, I.*

Gledajući voljan svoje drago selo«. (Pesma se završava strofama: »Na grudi ću svoje zagrliti brata — / Mučenika časnog, što za rucelj hvata, / I krvavim znojem, pod plamenim nebom, / Klas odgaja plodni, što ga hrani hljebom. / — / On će meni skromno svoju ruku dati, / I domu me svome na počinak zvati, / A ja ću izljubit pošteno mu čelo, / Pa mi, onda, zbogom, ostaj milo selo!«) Tome idiličnom, *rajskom* svetu, u kome »sam Gospod stupa i blagoslov lije[74] i gde »u tihoj sreći sve trepti i sija«[75] ostajao je Šantić veran onako i onoliko kako je (i koliko je) bio neveran svom očajanju. Uprkos svim viđenjima i svim krizama, Šantić je u osnovnom svom biću ostajao onaj pesnik koji se još 1897. naivno-romantičarski, — i stihovima koji imaju još samo dokumentarnu vrednost, — ispovedao svetu: »Ja nikada tebe mrzeti ne mogu / . . . / Ja pred tvojim likom s pobožnošću stojim / kao čisti anđ'o pred dverima raja / . . . / Moje usne šapću, tiho Boga mole, / I ja čujem kako glas nebesa zvoni«,[76] i on je, uistinu, i uspevao uvek iznova da se nađe pred svetom kao ovaj anđeo pred dverima raja, ali isključivo zato što je bio anđeo *ugašenog očajanja* ili anđeo koji je izlazio na vrh brda, nad Mostarom, da bi gledao kako svet patnje obasjan zracima izlazećeg ili zalazećeg sunca postaje raj. On je doživljavao duboke krize, kada mu se pričinjavalo da sve oko njega tone u večitu noć, i kada je čuo neke sablasne konje kako u mraku jure po njegovoj napuštenoj porodičnoj bašti,[77] ili čak video sablasti kako orgijaju po njegovom vrtu,[78] ali je utoliko verniji bio svojoj svetlosti, *pazeći*

[74] *Hristov put*

[75] *Svijetli put*

[76] U pesmi *Ne mogu,* iz 1897; *Sabrana djela, I.*

[77] To u poslednjim svojim danima: »Imao je tada i neka priviđenja. Uveravao me, kako u našoj bašti, ograđenoj i povučenoj iza kuće, tutnje neki konji, i čudio se što ih i ja ne čujem; uzbuđivao ga je pun mesec kad ga oseća iznad kuće; u poslednje vreme nije smeo u pomrčinu« (Ćorović, u predgovoru za *Celokupna dela).*

[78] To je pesma *Noćna fantazija,* štampana u njegovoj zagrebačkoj zbirci *Pesme,* 1918, pesma u kojoj se danteovski stilizovane vizije mešaju s vizijama naivne duše srednjovekovlja i romantizma Noći, *jedina Šantićeva pesma noćničkog romantizma,* puna halucinacija, a stihom (u katrenskoj strofi) veoma čvrsto postavljena, — i, po svemu sudeći, blizu verisifikatorske klasične strogosti *Vladimira Nazora,* — kao da stih ovde ne traži samo maksimalnu preciznost *u slikanju* vizije, nego kao i da neprestano odoleva nekoj opasnosti prskanja, razobručenja, i svog i Šantićevog. To je pesma najčešće previđana, i zanemarivana (od antologičara potpuno), valjda zato što je, kao taj noćničko-halucinantni, vizionarni romantizam straha, u ovom stihu bez pitkosti, izgledala nešantićevska, ali ona ne samo što zaslužuje daleko veću pažnju, otkrivajući jednog *lirski*

da izađe u svet o izlasku ili zalasku sunca: sunce mu je, kao neki veliki sabratski mag, kao veličanstveni nebeski vrač, pomagalo da ugleda svet kao raj pred čijim vatrenim prizorima je on, sa zahvalnošću i ushićen, sklapao oči.

Pokret njegov je ostajao, uvek, pokret uzvišavanja ka sjajnim visinama u kojima lebdi slobodni *orao,* ka lakoći i sveiskupljenosti u zlatnom bogatstvu u koje se transcendovalo siromaštvo sveta: to je *romantičarsko-religijski pokret iz egzistencije ka esenciji,* iz mraka ka sjaju, iz siromaštva ka apsolutnom bogatstvu, kada sve trepti draguljima, smaragdima i rubinima. Za ovog patrijarhalca, Sina i Brata, egzistencijalno je, kao i za romantičara, prljavo. Egzistencijalno je antiteza esencijalnom, koje je čisti sjaj, apsolutna visina, apsolutna svetlost apsolutne čistote. Romantizam njegov jeste upravo u toj čistoti nad-egzistencijalnog, u toj esencijalnosti koja je, kao apsolutna svetlost, samo *na visu;* Šantić je patrijarhalac i romantičar, ali on je *romantičar upravo zato što je patrijarhalac:* po ovom snu o apsolutno-esencijalnom koje je na visu, i koje se osvaja *uspenjem.* Ako je on romantizmu dao naglašenu religijsku dimenziju golgotsko-vaskrsne mitologije, onda je to po ovom istom kultu esencijalnosti (suštastvene bitnosti) duše koja je na visu: vis *(timor)* epsko-njegoševskog, *tipično brđanskog,* ali i usamljeničko-prometejskog nadahnuća, u njegovom duhu otkriva se i kao vis ove religijske esencije: taj *timor je i Golgota* na čijem samom vrhu, što se uzdiže nad svetom, jeste ova esencijalna svetlost, kao apsolutna istina koja se uzdiže *nad* egzistencijom, i kojoj se zato jedino i može stići uzvišavanjem iznad

izuzetnog Šantića, nego je najneporečnije šantićevska: to je sama njegova »pomrčina« i strah od nje, onaj koji će taj mrak, pun groze, da preobrazi u Šantićevu svetlost: »Ja htedoh da se duša noćas krepi / Na zlatnom vrelu melodija lepi', / No mraka ploča obori se na nju. / — / Evo ih! . . . Vidim pustahije stare — / Udesi noćni mašu mi sa vode . . . / U lađi sa dva krnja jedra brode, / A oči im se u dupljama žare / . . . / Jedan po jedan skokom grdne žabe / S palube skaču, a zelen i zao / Onaj, sa panjem, u pročelje stao / I za njim, eno, svi iz kuke grabe. / . . . / Nikad mi nije 'vako duša zebla, / Niti je 'vaka zima tresla mene . . . / Pogledaj! Tamo, sada grabe sene / Na hrpu slažu oborena debla. / — / Onaj sa zubljom, zelen, dole kleče — / Pripali stabla; stade piska grana, / Pište k'o deca kada sa svih strana / Oko njih grme pobune i seče. / — / Izbi dim gusti — pokuljaše riđa / Runa i za čas poviše se svuda, / Još jedva što se pod pramenjem viđa / Putanja bela gde baštom krivuda. / — / Šinu bič jedan, pa drugi, pa treći, / Plamena hitra, i kao merdžani / Varnice prste, igraju po strani, / I požar raste sve veći i veći. / — / K'o polip, s bezbroj čoporka i knuta / S iskrama, krvav, i viši od svije', / U ćemer neba pa uzdrhtan bije / Kroz dima vela čađava i žuta«.

egzistencije: onaj svet koji je uvek *»doli«,* u Šantićevoj lirici, to nije samo svet pejzaža nego i svet egzistencije. Kao što seljak ima da se uzdigne iz bede, svojom krepošću i snagom za *patnju,* u sjajne visine, — najpre s oreolom mučenika (ili trnovim vencem), a zatim sa *krunom* na glavi, — tako i duh, i duša, *uvek* uzdižu se ka visu: put u esencijalno jeste put uzvišavanja nad egzistencijom:

Uz brdo se penjem sve više i više,
Nada mnom, visoko, orlovi šestare

(Pod krstom). On je ponavljao kako su u njemu duše miliona,[79] i kako ne strada samo sa svog jada,[80] ali ostajući neprestano ovaj romantičarski vernik idealne čistote na visu, one kakva je čistota snega koji još nije gazila »prljava stopa zvjerova i ljudi«:

Pod nebom, na visu, gdje još stala nije
Prljava stopa zvjerova i ljudi,
Zahodno sunce spokojno te grije
I tvoje srebro kao vatra rudi.

Tvoj blesak crven k'o crvena svila.
Ja vidim kruži jedan or'o stari,
I gleda zapad što se silno žari
I purpur baca na njegova krila.

I ti si sretan, počivaš u miru,
Sunce ti daje rumenu porfiru,
Al' tvoju sudbu ja znam, hladni care:

[79] »U meni cvile duše miliona« *(Moja otadžbina,* 1908; verzija iz *Pjesme,* 1911).

[80] U istoj pesmi: »Ne plačem samo s bolom svoga srca / Rad zemlje ove uboge i gole; / Mene sve rane moga roda bole, / I moja duša s njim pati i grca«. To je Šantić, osnovnim stavom; ali, *stilom,* to je u rakićevskom maniru *izjave vernosti* (na koju se Rakić, uostalom, osećao *prinuđenim,* kao Srbin koji ne peva romantičarski srpstvu, u sredini u kojoj je romantičarski stil pesnika-barda, nezavisno od svih književnih preobražaja, bio još uvek izvanredno moćan). Ta deklaracija u stihu, ta *izjava odanosti* (naciji), *samim tim što je deklaracija,* ima u sebi za današnji sluh nečeg odbijajućeg, a u svakom slučaju je protivna stvarnoj poeziji ljubavi i odanosti (koja umire u deklarativnosti). Šantić, koji nikakve stvarne potrebe nije imao za tim (ni subjektivne ni objektivne), ovde se poveo za tuđim stilom.

U ponor mutan sjutra ćeš se sliti,
I mjesto orla družba će ti biti
Rugobna žaba i muljave bare.

(Snijeg).[81] Taj sneg, na visu, jeste nevin jer je van-egzistencijalan. Tu nema tragova *prljave* stope životinja i ljudi: u Šantićevoj duševnoj stvarnosti to nije nikakav incident, nikakav izliv trenutnog umora koji bi ga naveo na ovakvo protivurečje sa njegovim stavom sistematski negovanog pozvanja za službu drugima: to je sámo jezgro njegovog romantičarskog idealizma, i to dosledno u duhu i tradiciji srpskog titansko-prometejskog romantizma (u prvom redu onoga Jakšićevog). Protivurečje između ovog pesnika kao Sina i Brata, koji bi da se bratimi sa čitavim svetom, i njega kao pesnika što ovako sanja o bekstvu u carstvo negaženog snega, — onoga koji još nije gazila *prljava* stopala zverova i ljudi, — postoji samo na ravni idejnog (i ideološkog) izraza ovoga duha koji, međutim, ostaje uvek dosledan sebi i jedinstven duh romantičarskog sna o apsolutno čistom, kao esencijalnom oslobođenom od svake prljavštine, ali tako i od svake autentične egzistencije koje nema bez sna o idealno (nad-egzistencijalno) čistom ali upravo zato jer je »prljava« egzistencija. Šantićeva religijska žudnja za uspenjem jeste prevashodno ova romantičarska žudnja za esencijalno-nad-egzistencijalnim, kao slabost za egzistenciju. Ne postoji, u romantičarskoj tradiciji, pesnik samo-žrtvenog herojstva, onaj koji sanja slobodu orla, u visinama, koji nije *istovremeno* i pesnik koji objavljuje ljudsku *zlobu,* sanjajući da od nje nađe spas u vanljudskoj prirodi. U Šantićevim stihovima: »Otvori srce nebu blagodatnom, / Potoku, rosi i leptiru zlatnom, / Na ružu kada umoran malakše. / — / Praštaj i moli za sebe i one / Što ljutom mržnjom kinje te i gone / I dugo plači, i biće ti lakše«,[82] jeste onaj isti romantičar što hoće *između potoka i leptira da se isplače* i kroz titansko-prometejskog, inače, Đuru Jakšića, romantičar koji će (posebno u doba Aneksije) ojađen zbog »dosadnih ljudi / I prazna doba što nam rađa lútke«, da se moli »Noći Bogom danoj« da ga odnese što dalje od čovečanstva:

[81] *Srpski književni glasnik,* 1908, XXI, 9; *Sabrana djela, II.*
[82] *Zora,* 1906.; *Pjesme,* 1908.

Oživi mene, noći Bogom dana!
Stupi, i tiho preko mojih rana
Položi tvoje meko, toplo krilo!

Uzmi me, digni i sa mnom odbrodi
Negdje daleko, neznanoj slobodi
Gdje nigda nije ovih ljudi bilo!

(Oživi mene noći). Aneksija ga u tome, nesumnjivo, »podržava«; *ali uvek je neka »aneksija« u našoj istoriji:* to je Šantić romantičarski vernik gòre (»Gora je vazda primala one / što ljuto pate i što ih gone«):

Miriši, goro, mirisom zdravim!
Pokri me, nebo, pokrovom plavim

(Putnik). Ta priroda bez čoveka, kao oaza usred čovečanskog, i kao uteha zbog niskosti ljudi, jeste priroda koja ne zna za politički oportunizam građanstva, u doba Aneksije, — priroda koja nije oportunistička, ni izdajnička, jer je vanistorijska i vančovečanska, — ali to je tipično romantičarski motiv, i variranje na njegovu temu, stihovima koji su pretrpani deminutivnim tepanjima neljudskoj (vanljudskoj) prirodi koja se voli upravo jer je vanljudska, ali kojoj se, ipak, u beskrajnoj konfuziji i dvoličnosti ove slabosti, tim istim stihovima pridaju svojstva onoga istog čovečanstva od koga se, uzalud, tu pokušalo da pobegne, u stilu nezajažljivog alegorisanja i, još više, *personificiranja,* tako da je ta priroda neko *pasivno* čovečanstvo u kome je ovom romantičaru dobro upravo zbog toga što je ono ovako pasivno (ali sa svim čovečanskim obeležjima). Motiv ove prirode kao pasivnog čovečanstva (ili čovečanstva preobraženog u drveće gore što miriše »mirisom zdravim«) prepliće se sa motivom titansko-prometejske snage, koja se slavi više od svega, kao snaga nekog apsolutnog, nad-ljudskog (i nad-egzistencijalnog), aktivizma, ali je samo prividno protivurečno tom aktivizmu koji je aktivizam za natčovečansko i nad-egzistencijalno (u znaku »bogova« koji ispijaju »čaše«, u svom golgotskom samo-žrtvovanju), za onu Šantićevu uvek suštinski istu svetlost esencijalnosti koja blešti na Bregu lepote i čeka ga da on u njoj pobedonosno izgori, — aktivizam za nad-egzistencijalnu esenciju kao paradoksalni *aktivizam za savršenu pasivnost egzistencije.* U romantizmu orla sadržan je, kao neodvojiv od njega, i ovaj

romantizam nad-ljudskog koji je, uvek, i religijski romantizam van-ljudskog. Šantićev orao, koji lebdi u visini, i opominje na njegoševskog orla, jeste orao ovog romantičarskog idealizma, ili orao romantičarskog barda kao »barda« nad-egzistencijalno--esencijalnog: biti kao orao, to znači biti u visini, na vrhuncima, a ne u kaljuži, ne *dole:* sve dole je kaljuža, muljave bare u kojima može da živi žaba, ali ne orao. Strah od nizine je strah od muljave bare, ali je, van svake sumnje, u duši ovog patrijarhalca--romantičara, to *strah od neposredno-egzistencijalnog,* izraz žudnje za nekakvom *zračnom* esencijalnošću, koja bi bila kao apsolutna lepota: u neposredno-egzistencijalnom nema lepote. Pokret uspenja ovog vaskrsnog pesnika jeste pokret iz egzistencije ka esenciji (kao apsolutnoj slobodi, apsolutnom jedinstvu ili apsolutnoj ljubavi): *lepota je esencija koja se otkriva stradanjem egzistencije.* Ovo stradanje (egzistencije) jeste objava, ili slava, *sjajne* esencije. Esencijalno je nepomirljivo sa egzistencijom; ono nije *u* egzistenciji, nego *nad* njom: na visu, koji je Breg Lepote, onaj na koji jedino možemo stići herojski (samo-žrtveno), snagom za patnje: ne samo što nema lepote »u kaljuži«, nego je lepota sjaj vatre u kojoj sagoreva ta »kaljuža«: u lepoti (na Bregu Lepote) može se jedino goreti, kao baklja: posvećivanje u lepotu jeste posvećivanje u esenciju spaljivanjem egzistencije ili samo--spaljivanjem: golgotskim uzvišavanjem nad sopstvenom egzistencijom, samo-žrtvenim penjanjem uz Golgotu koja se, upravo zato, pretvara u Breg Lepote. Lepota je pobeda esencijalnog nad egzistencijalnim, to je lepota samospaljivanja egzistencije: požar koji obuhvata ovog pesnika svebratstva, na visu, na Bregu Lepote, u stavu pobednika stilizovanog po ukusu romantičarskog viteštva (pored koplja pobednički zabodenog u sâm taj vis: borbe više nema, svi su pobeđeni, *maglena horda* ostala je negde dole, ona je *maglena* jer je samo neka mrlja u ovom oku zasenjenom požarnom lepotom), to je vatra kojom sagoreva ova egzistencija, oslobađajući esenciju. To je ona apsolutna svetlost koju je on pevao u svom religijskom romantizmu: i svetlost jedinstva s bogom, — kada će nam, s krunom na glavi, nevidljivi horovi pevati *Osana,* — i svetlost jedinstva sa slobodom, najzad dosegnutom, tako da se kruna transcendentalne svetlosti njegove, koju je on tražio da vidi na glavi svog odrpanca-seljaka, sirotinje, i kruna carska, koja treba da vaskrsne kao mitski (epski) simbol narodne slobode, javljaju naporedo, a ponekada, čak, i stapaju u *jednu jedinstvenu krunu,* ali ne samo zato što je seljak bio za njega simbol nacije, tako da je slava seljaka uvek i

slava nacije, nego (kroz to, i sa tim zajedno) onako kako je esencijalno za njega ova *nedeljiva slava apsolutnog,*[83] koje je božanski nad-egzistencijalno (i tim neumitnije što je egzistencijalno poraznije protivurečno božanskom, što je dublje uronjeno u bedu: egzistencijalno, to je ovaj Sin i Brat ali *bez porodice,* i kmet bez svoje zemlje, kmet što trećinu letine daje spahiji ili odlazi, umesto Ocu, u krvavo-zlatne visine, s carskom krunom na glavi, u mračne katakombe američkih rudnika). Orao njegov je orao njegoševski (što se vrh timora vije), i *beli* orao u borbi sa dvoglavim *crnim* orlom Austro-Ugarske, ali je to i orao što lebdi u zračnoj esencijalnosti, iznad muljave bare egzistencije: snaga, koju je ovaj Sin i Brat tražio na putu ka vaskrsnoj svetlosti, jeste vaskrsna snaga, ona koja sve iz korena preobražava, ali ne samo kmeta u božjega sina, niti samo porobljeni narod u slobodan narod, nego i samu egzistenciju u nad-stvarno zračnu esenciju u kojoj više nema ni sećanja na »kaljužu«. Nema prometejsko--titanskog romantizma koji nije i ovaj religijsko-idealistički esencijalizam što zahteva udaljavanje od egzistencijalnog: nema ovakvog kulta natčovečanske snage izvan posebno jake egzistencijalne slabosti, koja je isto toliko jemstvo bolećive »nežnosti« koliko i potpunog zamiranja duha i čula u njoj.[84] To je poezija

[83] To jemči *jedinstvo* njegovog sabranog pesničkog dela, u prvom redu jedinstvo njegove poezije romantičarskog patriotizma i poezije religijskog transcendentalizma posvećene seljaku. Otuda patriotska poezija ovog pesnika nije, kao u delu većine drugih srpskih pesnika ovog doba, protivurečna ostalim njegovim pesničkim tokovima (jedino romantičar zna za ovakvo jedinstvo, jer jedino je on uvek na istom »poslu« traženja religijski nad-egzistencijalnog kao apsolutnog: apsolutne slobode, apsolutne ljubavi, apsolutne čistote), ali otuda je Šantić i produbio nacionalni romantizam ovim romantizmom seljaka. Za ovu sintezu romantičarskog heroja i herojskog (herojski-stradalničkog) seljaka ne zna ni jedan drugi pesnik srpske poezije zato što jedino Šantić u »hristovskoj muci« seljaka vidi svojevrsni oblik golgotsko-vaskrsnog religijskog mita, koji je i u samoj osnovi njegovog romantizma heroja: izvan ovakve, religijske svesti, ropski seljački (kmetovski) rad je samo ropstvo bez nagrade, a ne podvižništvo na putu vrhovne »žarke milošte«. (Zbog toga i jeste Šantić video seljaka kao objekta eksploatacije, bez oreola, u časovima svoje religijske krize, kao što su i ta otkrića bila, takođe, jemstvo njegove religijske krize i onoga *gašenja* svetlosti.)

[84] Ovo je, i u slučaju Šantićevom, naslućeno gotovo na samim počecima njegove zrele poezije (posle 1901. i, još određenije, posle 1904/05), i pre nego što je on napisao *Pretpraznično veče:* »G. Šantić je *nežan.* Ta se njegova osobina često manifestuje u slaboj frazeologiji koja čini da nam ta nežnost izgleda često prilično ‚poetska', ili što je još češće slučaj, ona se manifestuje na drugi način, ne neposredno. Mi ne smatramo G. Šantića za velikog pesnika, ali ga ta naročita, gotovo bolesna i pri svem tom meka nežnost, koja nas podseća na onu bolećivu

koja, paradoksalno, traži podršku onog istog zla protiv koga se, inače, okreće, da bi kroz to zlo kome se protivi, u času njegove pune agresije, mogla ponovo da se »čuje«: u tokovima svakodnevne egzistencije, čije jedino dobro i zlo jeste nepatetično rastakanje i dobra i zla, ona se ne čuje jer ne pristaje na te tokove, onako kako subjekt golgotsko-vaskrsnog čina ne pristaje na njih, ili kako »proročki glas«, koji ovde traži svoje apsolutno pravo, ne može da se usaglasi sa glasovima svakodnevno-egzistencijalnog, glas koji poziva na herojski čin kao čin apstrahovanja neposredno-egzistencijalnog: zlo, koje je u ovoj patetici nalazila ova poezija, jeste zlo apstrakcije van-egzistencijalno-esencijalnog, zlo romantičarskog »svetog čuvstva« kao čuvstva apsolutne slobode, rođenog u nemirenju sa egzistencijalno-ograničavajućim koje je, međutim, na putu ka ovoj slobodi (u utopijskom snu o njoj), jedino tvoračko: jedino jemstvo egzistencijalno-izražajne konkretnosti.

Otuda su i *dve »muze«* romantizma, koje će se produžiti, svom silom, kroz Aleksu Šantića: muza kojoj je on poručivao: »S mučeničkim robljem mučenica budi / I s niime stupaj krstu i Golgoti«,[85] i ona druga, koja izvodi iz sveta čovečanstva (pa i ovoga »mučeničkog roblja«) u »naselje gdje slavuji poju«: »Odahnimo, Muzo, sred ovoga kuta, — / U tihu naselju gde

nežnost iz Đurine najjače pesme *Jeste li mi rod siročići mali*, izdvaja iz one velike gomile naših lirskih pesnika koji se gube po našim književnim listovima i uskršnjim dodacima političkih listova; ona ga čini dobrim pesnikom. To je jedini pesnik u nas kome mi verujemo da voli ljubičice i slavuje, iako toj svojoj ljubavi, zbog oskudice svih onih osobina koje jedan veliki pesnik mora da ima, daje često lažan, konvencionalno poetski izraz. I u njegovoj pesmi *Ostajte ovdje* (koja nije njegova najjača pesma) mi vidimo mušku zbilju u seti, mi vidimo tu bolećivu nežnost kojoj je Šantić dao drugi izraz« (Dušan S. Nikolajević, u brošuri *Bogdan Popović*, Beograd, 1907). Tu »bolećivu nežnost kojoj je Šantić dao drugi izraz«, kao bitno-romantičarsku, D. S. Nikolajević je uočio i kod Đure Jakšića (u knjizi *Dr Ljubomir Nedić*, Beograd, 1912); A. G. Matoš, u prikazu Nikolajevićeve knjige (u *Savremeniku*, 1912, knj. VII, br. 4), kaže povodom toga: „. . . izvrsno je i odista vrlo originalno Nikolajevićevo mišljenje, da Đura Jakšić nije pjesnik jakih instinkata, kako misli Nedić. Nedića je prevarila pjesnikova ‚atitida', držanje. Jakšić je silan retorik i vrlo, i odviše, hiperboličan (‚što preteć nebu dere kroz oblak'). Jake nature su lakonične i prije će efekat umanjiti no pojačati. Retorika, mnogorječivost je bacanje praha u oči, iluzioniranje, usurpiranje poze jakog čovjeka. Tacit, Dante, Leopardi škrtare, a V. Hugo i d'Annunzio razbacuju se riječima. Bolesni Nietzsche je hiperboličan, a normalan nasmješljivi Renan umanjuje svoje efekte. Jakšić je retoričan, a Njegoš je veličanstven. Jakšićeva snaga je *energija očajnosti*«.

[85] *Muzi; Pjesme*, 1908.

slavuji poju! / . . ./ O koliko sreće u ove trenutke / Kad ne čuješ lažni smijeh karnevala, / I ne gledaš prazne ni lutke ni lútke — / Mumije bez krvi i bez ideala! / . . . / Uberimo ovdje barem ružu koju!«[86] To je Šantićeva ojađenost oportunističkim svetom u doba Aneksije; ali, u toj ojađenosti, Šantić je romantičar: onaj koji zna za ove dve »muze«, kao za ova dva duševna i moralna stava: za stav herojski, ili za stav gađenja u kome se sanja o slavujima. Te »dve muze«, koje protivureče jedna drugoj kao kult herojskog mača kultu slavuja, čine unutrašnje jedinstvo ovog romantičarskog duha: heroj i slavuj (ili heroj koji, ako ne može da heroizuje i sebe i čitav svet, — koji je njemu podnošljiv samo kao herojski svet, — pristaje samo na slavuja): lirizam nežnosti ili, još češće, sentimentalizam koji nalazi »kitnjasti stil« onako kako nalazi reč bez egzistencijalnog izvorišta, i lirizam titansko-prometejske retoričnosti koja, na trenutke, nalazi patetični zamah, i čak pokušava da ponovi patetični duh njegoševske epske heroike, ali nalazi *samo gest* toga duha, a ne i sâm taj duh, i to upravo u svojoj težnji za esencijalnim kao nad-egzistencijalnim i van-egzistencijalnim.[87] Zbog toga religijski stav Šantićev,

[86] *Na počinku*, 1908; *Sabrana djela, II.*

[87] Pokušaj da se ponovi patetični gest njegoševske epske heroike, u formi soneta (a sonet je osnovni oblik ovakvih Šantićevih pesama) ne samo što ovde ne vodi većoj konkretizaciji nego ovu apstraktnost samo uveličava: to je (u formi soneta, ali i u drugim oblicima lirske pesme) pokušaj oslobođavanja epskog duha od epske naracije, od pričanja, pokušaj da se »uhvati« njegova *esencija* (prometejsko-titanistički stav), ali time što bi se ona oslobodila od epske priče i epskog istoricizma. U suštini, to je ponovna manifestacija ovoga golgotsko-vaskrsnog idealističkog *esencijalizma:* traženje epike u njenim *vrhunskim* časovima, na njenom »timoru«, tamo gde se, u pregršti stihova, *sintetički*, i kao u velikom obasjanju, iskazuje osnovni epski duh, — put odvajanja od svega što izgleda epski opširno i pričajuće, ali što je, upravo kao pričanje, sa svim »zaobilaznostima«, sama egzistencija, tako da ovakvo »skraćivanje« epike, njenim svođenjem na njene vrhunske trenutke, jeste neumitno, i ponovno, »skraćivanje« same egzistencije, način apstrahovanja esencijalno-sintetičkog, — po modelu ovih, vrhunskih epskih časova, koji su kao bleskovi munje, — iz konkretno-egzistencijalnog koje je, u epici, *u samom pričanju*. To je *gubljenje monotonije*, ali pravcem fatalnog gubljenja egzistencije, koja je monotonija i onda kad nije epska. To je nemirenje, u stilu titanskog romantizma, sa epskom monotonijom (»opširnošću«), ali i sa monotonijom egzistencije. To je pokušaj herojskog skraćivanja puta (uvek je heroj skraćivanja puta), *pokušaj romantičarsko-herojskog života na vrhuncu*, u epski esencijalnom kao u nad-egzistencijalnom. (To će se javljati, povremeno, i kod drugih pesnika, posebno u nekim stihovima Veljka Petrovića, ali će naći najdoslednijí izraz u sonetima D. J. Filipovića iz prvog svetskog rata.) Ti epski (pa i »njegoševski«) prizvuci, koji se

ako se sagleda u neizbežnom protivurečju ove dve »muze« romantizma produženog kroz njega, kao da nije ništa drugo nego pokušaj razrešenja i prevazilaženja tog protivurečja: pokušaj da se usred neherojskog sveta (sveta seljačkog stradanja) nađe, ipak, mogućnost heroizacije, — da se u seljaku »večnom robu« otkrije heroj, da se njegovo ropstvo uzme kao jemstvo njegovoga bogočoveštva, — da se muza koja pristaje jedino na heroja izmiri sa neherojskim svetom. Sve one ruže »žarke milošte« koje padaju na »raspete« i na Šantićeve seljake u hercegovačkom kršu kao da teku, ognjeno, iz stiha: »Uberimo ovdje barem ružu koju!« Religijski pokret Šantićev, to je pokret romantičarskog duha koji (u poslednjim svojim danima, istorijski osuđen na smrt) pokušava da uzbere »ružu koju« usred golog kamena. Seljak-rob (onaj što radi za agu, bega, austrougarske finansije i srpske trgovce i bankare), i koji će masovno da napušta Hercegovinu, dok je Šantić u očajanju vikao za njim: »Ostajte ovd'je!«,[88] jeste mogućan kao heroj samo u religijskoj mistifikaciji Šantićevoj, i može biti nagrađen samo kao i ovaj pesnik koji je plakao nad njim, i pokušavao na rukama, kao bogomajka u nekakvoj *pasiji,* da ga uzdigne milosrdno Ocu, na nebesa: bescen-blagom transcendentalne svetlosti i ovih imaginarnih ruža. Jedino u svom religijskom romantizmu Šantić je nadilazio protivurečje ove dve romantičarske »muze«: jedino u svojoj religijskoj inspiraciji mogao je on da neherojstvo preobrazi u herojstvo, i naselje očajanja u »tiho naselje gde slavuji poju«: nebeski blagoslov što se izlivao na njegovoga seljaka i na njega, u takvim časovima, jeste zato i ovaj blagoslov izmirenja dve romantičarske »muze« Šantićeve, izmirenja heroja zgađenog nad svetom i samoga tog sveta. Otuda je Šantić, u tim trenucima,[89] i

tu iskazuju više *gestom,* više *držanjem* nego samom rečju (koja je neuporedivo pitkija i plitkija od Njegoševe i, uopšte, njegoševske reči), u ovome *sonetu,* koji pokušava da postane forma epski-esencijalnog, ostaju neumitno odviše »podignuti«, i u tonu i u materiji reči.

[88] To je pesma *Ostajte ovd'je,* koju je on napisao 1896. povodom iseljavanja Muslimana. (Objavljena je u prvom broju *Zore;* redigovana za *Pjesme,* 1901.) Ovome motivu Šantić se i kasnije vraćao, u više pesama *(Seoba,* 1902; *Znaš li, brate, Nevesinje ravno?,* 1902; *Hljeb,* 1906; *Pismo,* 1907), pa je čak od toga pokušao da sačini i dramsku »sliku iz Gornje Hercegovine« *Pod maglom* (prikazanu u *Narodnom pozorištu* u Beogradu, 1907), unevši u nju, između ostalog, i pesmu *Ostajte ovd'je.* (Ta »slika« je, kao i ostali dramski pokušaji Šantićevi, bez literarnog značaja.)

[89] Kao u pesmama *Sijači* i *Jutro žetve.*

dostizao najviše mere sinteze svog romantičarsko-herojskog kulta snage, koji odbija svaku bolećivost, tražeći »krepost« govora i slike, njihovu konkretnost, i te iste bolećivosti koja je tajna ali nepobediva suština ovoga kulta snage, — onaj »slavuj« kao jezgro titansko-prometejskog romantičarskog heroizma, — i koja neodoljivo upućuje »kitnjastom stilu«: tu je još ostao »kitnjasti stil«, ali ne u izrazu nego u duhu: u onim prizorima razletelih ptica i ruža milosrdnoga neba, u onoj baroknosti njihovoj. Ali sve druge pesme, izvan ovoga romantičarsko-religijskog kruga Šantićevih pesama, jesu u suštini *cepanje* ove sinteze, uvek ponovni, i isti, povratak dve »muze« što protivureče, u najdubljem svom jedinstvu, jedna drugoj: muza kulta snage i muza bolećivosti, koja će deskripcijom da se brani od rečenica »kitnjastog stila« ali ne i od njegove suštine, koja je ova slabost za egzistencijalno, neprestano njegovo odbijanje i uzmicanje pred njim.

Religijski romantizam Šantićev jeste romantizam u agoniji: romantizam koji traži svoj »vaskrs« kroz religiju. Ta religija nije nikakvo zastranjenje nego je fatalnost ovog romantizma u agoniji, tog romantičarskog duha vernog čistoti i sjaju nad-egzistencijalne *visine.* Ako je *nasilje* u istoriji (kao nasilje nad egzistencijom), izazivajući otpor, *podržavalo* ovaj romantizam titansko-prometejskog kulta visine, ono se i *produžavalo* tim istim romantizmom herojski samo-žrtvenog stava kao nad-egzistencijalnog i anti-egzistencijalnog stava, tako da *otpor nasilju u ime egzistencije produžava i u duhu ovo nasilje nad egzistencijom, putem ka esencijalno-apsolutnom kao nad-egzistencijalnom,* u velikoj patetici bića što, na mahove, kao da doziva horove nekog *oratorijuma,* ali koja u izrazu ostaje neizlečivo ranjena apstrakcijom.[90] Herojski čin, kao čin samožrtvovanja u

[90] Ako srpska kultura treba nekome da zahvali za ovaj anti-egzistencijalni (religijski) idealizam golgotsko-vaskrsnog romantizma, — koji traže esencijalno odvajanjem od egzistencije, u uverenju (tako tipično šantićevskom) da se esencijalno može naći u njegovoj neposrednoj čistoti, odvojeno od egzistencijalnog (kao nekakav blešteći vis, kao »negaženi snijeg«: kao idealna čistota koja ne pamti ni najmanju mrlju svakodnevno-egzistencijalne prljavosti), — onda je to, nesumnjivo, pre svega Austriji. Austrijski imperijalizam, kao nasilje nad egzistencijom *(nasilje: odvajanje od egzistencije),* iskazivao se i kroz ovaj otpor koji je inspirisao, upućujući duh ovog otpora *u ime* egzistencije na ovaj romantičarsko-religijski anti-egzistencijalizam. Taj imperijalizam omogućio je produžavanje romantičarsko-religijskog titanizma, iako je ovaj u duhovnoj (i pesničkoj) istoriji bio već prevaziđen, i uslovio je, čak, i svojevrsnu *malu*

egzistenciji (ili čin apstrahovanja egzistencije), na putu nasilja kao na putu razbijanja totaliteta esencijalno-egzistencijalnog, sâm se totalizuje: *od načela u egzistenciji on postaje i načelo u poeziji;* samo-žrtva, u egzistenciji (kao žrtva što se prinosi esenciji), nije ovde isključivo mitska misao ili ideološki program

restauraciju epskog duha, kao plemensko-patrijarhalnog duha koji je bio istorijski (na putu ka građanskoj kulturi) osuđen na smrt, i čija duga i konfuzna agonija, bez ikakve nade još u doba Vojislava Ilića, završava se smrću upravo u trenutku Alekse Šantića, u vreme Dučića, Rakića, Pandurovića, Disa. »Obnova« srpske rodoljubive lirike, o kojoj je Skerlić govorio (u članku *Obnova naše rodoljubive lirike, Srpski književni glasnik*, 1908, XXI, 11; v. *Pisci i knjige*, IV, Beograd, 1909), pre svega tražeći model građanskoga (»trezvenog«, dakle ne-romantičarskog) nacionalizma, podrazumevala je u prvom redu ovo imperijalno nasilje Austrije, i to *u njegovom neposrednom doživljaju*, ali, istovremeno, i samu ovu restauraciju romantizma i, sa njom, restauraciju epskog, patrijarhalno-plemenskog duha, od koga je taj romantizam neodvojiv: ne samo što su Aleksa Šantić i Veljko Petrović, koje je Skerlić istakao kao pesnike ove »obnove«, srpski pesnici iz Austro-Ugarske, nego je poezija i jednoga i drugog, — uza sve izvanredno velike razlike, — u neporečnom znaku i ovog produženog romantizma i ovog pokušaja produžavanja (i restauracije) patrijarhalno-plemenskoga duha. Tamo gde se ovaj imperijalizam, kao nasilje nad egzistencijom, nije *neposredno* ispoljavao, na onome »pijemontu« o kome je, kao o apsolutnom visu što se kupa u apsolutnoj svetlosti, romantičarski sanjao Aleksa Šantić, najznačajniji pesnici su upravo »u kaljuži«. Oni ne znaju za onu »idiličnu« Srbiju za koju, u ovo doba, znaju samo Šantić i oni koji su je gledali iz »austrijske« perspektive, sanjajući o njoj kao o obećanoj zemlji. [Krleža je, 1924, pisao o Šantiću iz ovog vremena: »U njegovim stihovima živjela je za mene ona sveta, idilična, dobra, divna, jedina mati naša Srbija, čijem smo kralju svi mi u dječjim srcima svojim pobožno i vjerno služili i za kojom smo čeznuli kao za drugom obalom, da se prijeko iskrcamo, da padnemo na koljena i da joj se poklonimo« (*Aleksa Šantić; Književna republika*, 1924—25, god. 2, I, 3), a Tin Ujević je, iz istih razloga, pišući o Šantiću 1912, — u zagrebačkom *Savremeniku*, god. VII, br. 3, str. 179—185, — i pozivajući se na jedinstvo srpskoga i hrvatskog jezika, pisao da je Šantić i »hrvatski pjesnik. Jer, ako je srpski jezik jezik hrvatski, srpski pjesnik je već time hrv. pjesnik, i radi se samo o tome, hoće li i u koliko će Hrvati svesrdno prihvatiti pouke našega pjesnika, što u nama žarko, kao možda niko poslije Kranjčevića, budi krepku vjeru u vlastitu desnicu, kojom ćemo slomiti željezni obruč sudbine što se zove ropstvo«.] Taj »pijemont« iz sna ovog romantičarskog orla-barda jeste »kaljuža« u kojoj su orlovi mrtvi a blaguju crvi (po reči V. Petrovića u *Srpskoj zemlji*, 1906; v. *Rodoljubive pesme):* otadžbina banalnosti Sime Pandurovića i Rakića, nirvanistički svet Disov, svet koji sanja svoju sopstvenu negaciju (i koji, zato, *objektivno* doziva Dimitrija Tucovića i onda kada je, ideološki, beskrajno udaljen od njega), ali i svet koji, u »dekadentstvu« kao agoniji romantizma, osvaja »nizije« i *objektivno* se osposobljava za »kaljužu«: sve »dekadentstvo«, kroz pesimizam građansko-individualističkog Ja ove »kaljuže« u kojoj umire romantičarski orao, i koje će se iskazati *u znaku pada* sa idealnog (romantičarsko-patrijarhalnog) visa čistote,

koji će Šantić pevati svojim patetičnim stihovima, — kao pesnik što pričešćuje narod na njegovome herojskom putu ka vaskrsnoj Golgoti:

Ustaj i crnu odeždu obuci,
Svijetli putir ponesi u ruci
I krepkom vjerom moj narod pričesti!

S mučenim robljem mučenica budi
I s njime stupaj krstu i Golgoti.

(Muzi), — nego je i ovaj integralan (totalan) čin: uvek i neizbežan čin duševne i izražajne tehnike. Šantićevi poznati stihovi iz pesme *Mi znamo sudbu* (1907):[91]

Narod je ovi umirati svik'o
U svojoj smrti da nađe lijeka.

Mi put svoj znamo, put Bogočovjeka,
I silni, kao planinska rijeka,
Svi ćemo poći preko oštra kâma!

Sve tako dalje, tamo, do Golgote,
I kad nam muške uzmete živote,
Grobovi naši boriće se s vama!

objavljuju *misao* ovoga bogočoveštva što se ostvaruje putem herojske smrti (»tamo, do Golgote«), ali je ta *smrt kao »lijek«* i u samoj duševno-poetskoj tehnici Šantićevoj, koja je patetična ne samo po imperativu same patetičnosti ove golgotske misli, nego i po ovoj smrti kao »lijeku«: *materija* ove pesme je savršeno apstraktna: *smrt, lijek, Bogočovjek, Golgota, grobovi.* Jedina konkretnost jeste »planinska rijeka«, ili »oštar kam«, ali i ona je u funkciji apstrakcije: čisto simbolisanje ideje stihijno-nezaustavljive snage. Ako tu ima snage u samom stavu, ta snaga je protiv svega egzistencijalno-konkretnog i u samoj viziji i u izrazu: u

jeste, — posebno u poeziji Sime Pandurovića, — i svojevrsno duševno i duhovno osposobljenje za niziju, ili emancipovanje upravo od ovog romantičarski anti-egzistencijalnog kulta orlovske visine i lepote visa.

[91] *Bosanska vila*, 1907, XXII, 15—16; *Pjesme*, 1908.

ovoj patriotskoj verziji Šantićeve golgotsko-vaskrsne mitologije reč nije ništa manje apstraktna od reči iz epohe njegovoga »kitnjastog stila« pre 1901. Ako su to savršeno dve reči dva stila (kao dve reči one dve romantičarske »muze« Šantićeve), protivne jedna drugoj kao što su međusobno isključujući sentimentalizam lirike slavuja i titanizam njegoševskog poleta, koji zna da nema vaskrsa bez smrti, mera njihove van-egzistencijalne apstraktnosti je u suštini ista. To je reč što poziva na snagu, ali je sama lišena snage onako kako je lišena egzistencijalno-konkretnog, i tim više što neodoljivije traži neposredno, potpuno mobilizatorsko dejstvo, što kraći put do subjekta kome se obraća i koga kao da sanja da ponese ka vaskrsnom herojskom činu;[92] ali taj kraći put jeste i put sve većeg udaljavanja od egzistencijalno-konkretnog. On upućuje na reč pune i brze ubedljivosti, čiji smisao ne zna ni za kakvo kolebanje, kao što ni heroj samo-žrtve tu za kolebanje ne zna (»mi put svoj znamo«), ali zato ta reč kao da *lebdi* nad konkretnošću egzistencije.[93] Nema kontrapunkta sa egzistencijalno-konkretnim, sa onim što je od nizine, od »kaljuže«; esencijalno tu ili ne pamti egzistencijalno, ili ga pamti sasvim mutno i konfuzno (ne u reči nego u stavu), i kao u naporu da se kaže samo sobom, kao neka bitnost koja se neposredno izražava, bez posredstva ne-bitnog.[94] Ako je Šantić, u doba

[92] »Proročkim glasom budiću iz groba: / Istinu mrtvu i slobodu roba« *(Pred raspećem,* 1906; *Pjesme,* 1908).

[93] Za istu opasnost udaljavanja od konkretnosti reči, u velikoj patetici otpora zlu, znaju i drugi pesnici, možda u prvom redu Milutin Bojić, pesnik koji je našao motiv Golgote usred žive istorije, na putu ka Albaniji i, kasnije, u pesmama pisanim na Krfu i u Solunu, ali čiji golgotsko-vaskrsni mit možda pamti i Golgotu romantičarsko-patetičnih vizija Šantićevih. Ako je nekonkretnost njegove retoričnosti ipak manja od Šantićeve, tome je najverovatnije razlog u neposredno-egzistencijalnoj konkretnosti Bojićevog doživljaja i iskušavanja zla i otpora njemu.

[94] Zbog toga tu nema ničeg autentično *dramskog;* odsustvo kontrapunkta egzistencijalnog i esencijalnog kod Šantića je odustvo dramskog: Šantićev dramski pokušaji u stihu *(Pod maglom,* Beograd, 1907; *Hasanaginica, Letopis Matice srpske,* 1911, CCLXXVII; *Anđelija, Narod,* 1912, br. 147; *Nemanja, Dečije novine,* 1920/21, br. 3, — v. *Drame,* Mostar, 1920) gube se u patetici van-egzistencijalnog, u onoj ekstazi od koje kao glumac-diletant, u predstavama pevačkog društva *Gusle,* nikada nije uspevao da se spase (»i najobičnije rčenice govorio je s mnogo patosa i od prvog čina nije izlazio iz ekstaze«. — Čorović, u predgovoru za *Celokupna dela),* ali i u njegovoj religijsko-esencijalističkoj svetlosti. Njegova »dramska slika s pjevanjem« *Nemanja* je uzaludni pokušaj »dramatizacije« ove svetlosti koja je s onu stranu drame onako kako je s onu stranu egzistencije: njegov Nemanja (Simeon), umirući govori kao Šantić dok se zvezdana kola

»dekadenata« koji su sricali (s velikom mukom) Bodlerovo *Cveće zla,* — tu knjigu kroz koju se nije tražila samo nova pesnička tehnika nego i nova *egzistencijalna* tehnika, — nosio u sebi neoskrnavljenu dušu patrijarhalne čistote i suze »čiste, svijetle ko svjetlost oltara«,[95] njegov romantizam »visa« (»brega lepote«) ostaje *suštinski* anti-egzistencijalan onoliko koliko je zasnovan na odbijanju »kaljuže«, odnosno na nesposobnosti da se nasluti jedinstvo niskog i visokog, lepote i prljavosti, u totalitetu duha i egzistencije, ili u totalitetu utopijskog (»idealnog«) i neposredno-egzistencijalnog.

To je totalitet za koji ne znaju ni pesnici građanskog individualizma ovoga doba, ali koji podrazumeva njihovo osposobljavanje za »kaljužu«, totalitet koji je, u dva-tri maha, još krajem prošlog veka, bio naslutio *Mileta Jakšić* (pesnik čije pesme, su, inače, svojevremeno bile Šantićevo štivo). *Slabost* ovoga pesnika nije morala biti ništa manja od Šantićeve: ona ga je držala u krugu njegovog seoskog dvorišta onako kako je Šantića njegova slabost držala u njegovoj bašti (više čak no u njegovome Mostaru). Ali, put ovoga pesnika, koji je prošao, takođe, i kroz školu Zmajevog romantizma i kroz podražavanje V. Iliću, ne samo što nije bio kao Šantićev put ka orlu, u velikom preziru kaljuže i žabe (Jakšić je, čak, jedini i pokušao, krajem veka, da podražava kreketanje žaba, — što Šantić očito nije ni primetio),[96] nego je to bio put pesnika sposobnog da samom sebi kaže *budalo.* Sav potencijalni značaj te *budale,* koja se javlja u sluhu i u ogledalu pesnikovog Ja, može da se nasluti najpotpunije upravo iz perspektive Šantića kao pesnika kulta orla, onoga koji pobedonosno nosi *steg* nad glavom: otkriće ove *budale* u

rasipaju »s treptanjem dragoga kama«: »O, kakva svjetlost ogrnu moje oči / I pozni suton moga života zâri, / Pa moje smrti gube se hladne tame! / Ovamo djeco! Kada se grlim s vama, / Kao da kola zvijezdana padaju na me / I rasipiju se s treptanjem dragoga kama!« (Ako je Šantić u *Nemanji* pošao — kao što Čorović naglašava, — od Savinog Simeonovog žitija, stvarni »sadržaj« *Nemanje* nije u tom žitiju nego u Šantićevoj težnji ka religijskoj svetlosti.)

[95] *Moj život; Pjesme,* 1908.

[96] Mileti Jakšiću napisao je 1899. pesmu *(Mileti Jakšiću, — Kad sam pročitao prvu knjigu njegovih pjesama);* Jakšić mu se prividео sasvim romantičarski: kao pesnik u čijem vrtu »premaljeće struji, / Cv'jetovi se ljube — tvoja čeda draga, / U miloj im duši pjevaju slavuji, / A u pjesmi sv'jetlost i sva nježnost blaga«. Poručujući Jakšiću da mu »anđelak« ljubi prvence (»Anđelak ljubi mile ti prvence«), on ga je bodrio: »Ne boj se od mraza!« (Inače, ova »svjetlost i sva nježnost blaga«, to je, — već tu, 1899, — sav Šantićev pesnički »program«.)

pesničkom Ja jeste *posvećivanje u niziju,* sredstvo oslobođavanja od prometejskog orlovstva, ali samim tim i nezaobilazna etapa na putu posvećivanja u složenije unutrašnje pokrete duha, u kontrapunktu između »velikog« i »malog«, visokog i niskog, pa i između esencije i egzistencije.[97] Mileta Jakšić je video »trapovesne muve« na letnjem prigrevku, u svom dvorištu, i dolazio do senzacije univerzalnosti sveta, kao do senzacije totaliteta (pa i apsolutnog), u svojoj letargiji, *izjednačavajući se* sa tim »trapovesnim muvama«, i upravo tako našao se na putu istorije srpske poezije, predviđajući, krajem prošlog veka, njenu budućnost. Njegova slabost nije mu dozvoljavala dublju koncentraciju, ali ni uzvišavanje, i upravo tako osposobljavala ga je za senzacije ovog totaliteta. Druga je slabost Alekse Šantića: romantičarski visoko uzdignut iznad sveta, on ne samo što nije video muvu, niti se našao na nivou muljave bare u kojoj krekeću žabe, nego je i pejzaže video prvenstveno u onome svom »gro-planu« *(reka — šuma — ljudi).* Na njegovoj žarkoj svetlosti, na orlovskom visu, ne može biti muve; ali zato ta svetlost ne zna za ona unutrašnja tanana kretanja za koja zna Jakšićev »sunčev prigrevak«, i zato se pretvara u blesak rubina i dragulja, carske krune titansko-prometejskog romantizma, u sve ono bescen-blago, koje je Šantić neštedice prosipao, sa svog visa, po pjezažima sveta, i koje je »blagu svjetlost vaskrsnijeh dana«, za kojom je on autentično žudeo, pretvaralo u *bleštavo bogatstvo siromaškog kiča* koji neodoljivo podseća na kič zlatno-purpurno-plavih oltara crkvenog bogosluženja. Taj *fatalni kič bogosluženja,* u srebru i zlatu koje rađa bezutešnost i napuštenost, jeste i kič Alekse Šantića: on je nađen u romantici esencijalnog, koje bi imalo da bude oslobođeno od svake prljavštine, od svake »kaljuže«, ali koje zato oslobađa i od tvoračkog kontrapunkta egzistencijalnog i esencijalnog. U materiju egzistencije ne prodire esencijalnost, tako da je carstvo esencijalnog *izuzeto* iz egzistencije, i u toj izuzetosti apstraktno, ali tako da je i sama egzistencija ostala negde izvan zračenja ove esencije, nedovoljno »ubeđena« u nju. Kič do koga je dolazio Šantić, sav utopljen u purpurno-zlatne i plave boje, jeste fatalnost odsustva kontrapunkta esencijalnog i egzistencijalnog: *kič ili »čista« esencijalnost.* (I Šantić, primerom, potvrđuje: svetlost esencijalnog odvojenog od izvora konkretno-egzistencijalnog iskustva *utoliko je bleštavija ukoliko je ova odvojenost veća.)* Otuda je Šantić i upućen na spoljašnost i otuda on kao da traži onu *podršku od sunca u izlasku i zalasku:* njegova svetlost ne ide iz punog kontrapunkta idealnog sa egzistencijalnim, kao izvora *unutrašnje* svetlosne dinamike, i zbog toga Šantić i mora da traži od sunca da ga *podrži* u njegovoj žudnji za esencijalnom svetlošću za koju, međutim, nema dublje snage, onako kako nema snage za kontrapunkt egzistencijalno-esencijalno. Neposredno-egzistencijalno je tu odviše lako »savladano«: u žudnji da teši i da bude utešen, Šantić mu se nikada dublje ne otvara. Njegova duša je još »u svome začetku / Obukla na se sunca zlatni veo«,[98] onako kako je odbijala neposredno-egzistencijalno *u samom njegovom začetku.* Otpor stvarnosti ovoj nad-stvarnoj religijskoj svetlosti, — za koju je Šantić, kao u nekoj vrsti autosugestije, samom sebi tvrdio da može *»vazda«* da se uzdigne do nje (izjavljujući, opet stihovima sasvim slabim, kako je »gord i sretan« zbog te svoje moći),[99] — preko mere je slab, ali to uslovljava i slab duševni i poetski intenzitet ove svetlosti koja se može objaviti samo kroz otpor neposredno-stvarnog, *i u njemu samom.* Šantićev transcendentalizam je bez veće dubine jer je odviše lako izvojevan protiv stvarnosti neposredno-egzistencijalnog koja je obasjana ovom čarolijskom svetlošću izlazećeg i zalazećeg sunca, i nad kojom bdi ono »sjajno i budno (. . .) oko«, netremice, s onu stranu svake sumnje koja bi ovu stvarnost učinila stvarnijom, i bližom »kaljuži« a manje podatnom deskripciji (u osnovi vojislavistički stilizovanoj, ali sa parnasističkom likovnom izrazitošću). Zbog toga osnovne pesme Šantićevog romantičarsko-religijskog transcendentalizma i imaju dva dela: onaj prvi (i duži) deo koji je *deskriptivan,* i drugi (završni stihovi ili završne strofe) koji je *posvećen objavi svetlosti.* Ta dva dela (ili dva perioda) Šantićeve pesme su jasno odvojeni jedan od drugog, onako kako je u njegovom duhu velike slabosti za kontrapunkt odvojeno konkretno-egzistencijalno od nad-stvarno-esencijalnog (ili stvarno od religijski utopijskog). Pri tome, njegova deskripcija *obuzdava* stvarnost; izrazitost slike, zasnovana na nosećoj karakterističnoj

[97] Taj značaj je ostao *potencijalan* jer ga epoha građanskog individualizma nije osetila: Rakić ili Dučić, u svome »gospodstvu«, nikad ne mogu u sopstvenoj svesti da se ukažu kao »budale«.

[98] *Trubadur; Pjesme,* 1911.

[99] »Gord sam i sretan što se vazda mogu / Uzdići vječnoj Ljepoti i Bogu, / I božjeg srca biti jedan deo« *(Trubadru).*

pojedinosti, koju je Šantić naglašeno negovao krajem prve decenije veka, jeste izrazitost u slavu ovog deskriptivnog metoda koji pretvara svet u *pasivnu sliku.*[100] Otuda tu nema ni najmanje metaforičke složenosti i vizije jezika: gde je deskripcija ove vrste, koja klizi po površju stvari, tražeći njihov izgled, nema metafore: svet deskripcije ostaje spolja (svet metafore je svet energije koja ne dozvoljava da bude zamrznuta u stvari, u jasno-imenljive pojavne oblike).[101] Nema metafore u ovoj *pojavnosti,* kojoj je Šantić veran onako kako je neveran stvarno-egzistencijalnom, jer nema dubljeg sukoba idealnog i neposredno-stvarnog, u ovoj »svevlasti« idealnog (ili sukoba volje i neposredno-postojećeg): snaga idealnog ovde je srazmerna slabosti volje ili slabosti ovoga sukoba. Zbog toga, oreol oko glave sejača jeste *slika;* i kruna u koju se on pretvara takođe. To je svetlost pejzaža, svetlost koju imenuje Šantić, starajući se da je *opiše.* Ona ne prodire u dubinu jezika, zadržana deskriptivnošću na njegovoj površini. Ona ne postaje jezička preobražajna sila. Svet Šantićev je *pasivan* svet, a Šantić izvan dublje tvoračke ugroženosti njime. Ali je zato i energija njegovog svetlosnog transcendentalizma slaba: daleko od stvarnosti (koja je dovoljno slaba da bi mogla biti savladana deskripcijom), Šantić je daleko i od mističkog zanosa, koji ne zna za deskripciju prosto-pojavnog, pa je zbog toga funkcija njegove deskripcije (onih slika na putu ka svetlosti) dvostuka: ona isto toliko služi obuzdavanju stvarnosti (deskriptivno stilizovane) koliko i obuzdavanju mističkog nagona. Ma koliko da je on patrijarhalizam, u žudnji za apsolutnom satisfakcijom i apsolutnom (univerzalnom) porodicom, uzdizao na ravan religijsko-mističkog jedinstva, taj isti patrijarhalizam koji je odbijao stvarnost onako kako je hteo svebratsko jedinstvo, svojim racionalizmom (onim kojim se, uostalom, i suprotstavlja iskušenjima stvarnosti) suprotstavljao se, u samom Šantiću, i svakoj vrhunskoj ekstazi »svetog čuvstva«. Šantić nije ni realista ni mističar: on je patrijarhalac. Ako patrijarhalac nije realista (pa ni u smislu anti-patrijarhalnog vojislavističkog realizma), on nije ni ekstatičar, u smislu apsolutnog religijsko-mističkog transcendentalizma: Šantić, koji hoće mistički univerzalizam, ovim prostim *odvajanjem* od neposredno-egzistencijalnog (kao od čiste negacije svakog univerzalizma), kao da nikad ne može potpunije da se preda mističkom transcendentalizmu koji bi, bez otpora njegovog izrazito patrijarhalističkog racionalizma, značio dublju dramu transcendencije konkretno-egzistencijalnog u nad-stvarno-transcendentalno. U prelasku sa deskripcije sveta na objavu transcendentalne svetlosti, njemu uvek treba neko *»kao«,* i neko opravdavajuće *»čini mi se«,* koje njegov patrijarhalni racionalizam iznuđuje u času objave ove iracionalne svetlosti, kao u pesmi *Sijači:*

Meni se čini: *k'o da krila sklope*
Svijetle ptice, i svrh ovih glava

Lebde i poje, a iz svake stope
Radnika krotkih, roblja naših dana,
Lovori sjajni k'o zlato kad stope

[100] Taj pasivan svet kao slika jeste *bezopasan* svet: zbog toga Šantić često *ulazi* u ovu sliku, kao što se ulazi u molovane pejzaže provincijskih fotografa, da bi samoga sebe slikao, očito ne umejući drukčije da počne pesmu. To je znao, takođe, još u doba svog sentimentalističkog romantizma (»Samcat sjedim na obali / Nedogledna pusta mora«, — *Na obali,* 1890; *Sabrana djela,* I), ali je na tim svojim tadašnjim »snimcima« pomalo usiljen. Kasnije se sve više opuštao, tako da nije bio sposoban samo *da stoji* u svom pejzažu (ponekad naslonjen čelom na prozor, nekada na zid, a u jednom trenutku i s prekrštenim rukama), nego je i sasvim ležerno *sedeo,* pušeći i čak kafu pijući meraklijski, pa je sebe snimio, u dva-tri maha, i kako leži. (»Pošlje mnogo ljeta ovdje opet stojim; / Lepenica teče isto kao prije«, — *Pošlje mnogo ljeta;* »Ja budan na prozoru stojim, / Naslonjen čelom na staklo«, — *Čežnja;* »Ja sam naslonjen na prozoru bio, / I gled'o na drum, pušeći cigaru«, — *Jedno veče;* »Ja, naslonjen na zid, prekrštenih ruka, / Gledam kako doli, o hridinu šuplju, / Neretva se lomi«, — *Neretva;* »Svrh hridi sjedim. Na kamenja siva, / Silazi suton i prozirna tama«, — *Na žalu;* »Sam sedim ovde, na vrhu stene«, — *Ruke;* »Sedim na steni, blizu jedne crne studene reke«, — *Noćna fantazija;* »Na mermeru česme sjedim, kafu pijem, / I pušim, preda mnom nargila klokinja«, — *Na mermeru česme;* »Ponoć je. Ležim, a sve mislim na te«, — *Jedna suza;* »Ispod jabuka pov'jenih i stari' / Ja samcat ležim raširenih ruka«, — *Pod jabukama;* »Ovdje, pod hrastom, gdje se paprat splete, / Počivam samcat«, — *Jutro žetve;* »Pod čempresima tamnim, / Uz jednu poljsku rijeku, / K'o smoren putnik sam lež'o / U rujnom kukurijeku«, — *Pod čempresima;* »Lež'o sam na žalu. Još u modrom visu / Imalo je nebo jednu zvijezdu zlatnu«, — *Bajka.)*

[101] Zbog toga i Šantićevi povremeni pokušaji da se izrazitom realističkom stilizacijom približi svetu ostaju jalovi: svet, ovako realistički stilizovan, takođe je *slika,* a poezija do koje Šantić tu pokušava da dođe (udaljujući se od svog bitnog poetskog pozvanja) jeste *poezija atmosfere,* kao u pesmi *Zimsko jutro,* iz 1910, koja predstavlja najveći Šantićev pokušaj da bude realist u stihu (pesma je posvećena Bori Stankoviću; v. *Pjesme,* 1911): mujezin koji viče na munari, salepdžija koji se javlja: »Vruć'o! Taze!«, gazdinske magaze, brave i čepenci, zgureni metlari, berbernica u kojoj se skupljaju age (»puše i srču kafu«), — sve su to elementi koji stvaraju atmosferu: energija stvarnosti ne prodire u prisno, suštinsko Ja Šantićevo, nego se zadržava spolja, i čak rastače u ovom stvaranju atmosfere.

Rastu, sviju se, pa vrsima grana
Poljube crna i znojava čela.
I k'o da čujem: *kako sa svih strana*

Horovi zvone, i k'o suza vrela
Svjetlost čudesna polako se sliva
Po prodrtijem krovovima sela.

I svaki sijač k'o da viši biva,
Raste, i svaki pod krstom se diže
Nebu . . . I na me, usred ovih njiva,

K'o razdrobljene zvijezde, sve stiže
I pada sjeme iz žuljavih ruka;
A ozgo Otac silazi sve bliže:

Uz pratnju silnih i čudesnih zvuka,
Oreol sjajni on polaže viš' njih . . .
I svud, iz neba, s vrhova i luka,

Zvoni i zvoni: »Osana vo višnjih!«

Ista je ta neodlučnost između racionalnog i mistički iracionalnog (to: *»meni se čini«, »i k'o da čujem«, »k'o da viši biva«*, kada se ovim *kao* čuva veza sa zdravo-razumskom sveśću, pa i sama ta svest koja ne dozvoljava potpunije predavanje mističkoj iracionalnosti, onoj što se odvaja od ove svesti i ne poredi zbog toga sa njome: nema za nju nikakvog šantićevskog »kao«) i u njegovoj pesmi *Pretprazničko veče*, u času prelaska sa stvarnosti na ovu nadstvarnu, mističko-transcendentalnu svetlost:

Uzalud čekam . . . U nijemoj sjeni
Nikoga nema . . . Sam, k'o kamen, ćutim.
Samo što orah granjem zamrznutim
U okna bije i javlja se meni . . .

No dok mi mutni boli srce kose,
K'o studen travku uvrh krša gola,
Iz mojih knjiga, sa praśljiva stola,
Ja čujem śušanj k'o viline kose.

Gle: Sad se redom rasklapaju same
Sve knjige stare, snovi čežnje duge —
Miču se, trepte jedna pokraj druge,
I njihov šumor k'o da pada na me.

Sanjam li? Il' bi ovo java bila?
Iz rastvorenih listova i strana
Prhnuše lake tice, k'o sa grana,
I po sobi mi svud razviše krila.

Sve se svijetle! . . . Sve u bljesku stoje
Jedna okolo kandila se vije,
A neka bolno, k'o da suze lije,
Pred slikom dršće mrtve majke moje.

Neke bijele kao ljiljan prvi,
Samo im zlatno meko perje grudi;
Neke sve plave, tek im krilo rudi,
Kao da kanu kap zorine krvi.

Neke mi pale tu na srce svelo,
Pa kril'ma trepte i śuśte k'o svila;
A jedna lako, vrhom svoga krila,
S cvrkutom toplim dodirnu mi čelo,

K'o da bi htjela zbrisati sjen tuge.

Ono što sledi ovim stihovima, to je *pesma utehe* koju mu pevaju ove knjige, preobražene u velike svetlosne ptice, u svetlost svebratstva kao univerzalne simpatije. Bogdan Popović je tražio, pripremajući svoju *Antologiju*, jednim pismom od Šantića: da izmeni kraj pesme, koji se odnosio na *njegove* knjige, tako da se to odnosi na knjige *svih* književnika: time bi, veli, pesma dobila na svojoj univerzalnosti.[102] Šantić ga je poslušao, izmenivši kraj pesme strofama u kojima su i neki od najznačajnijih njegovih stihova, i to se (do danas) često navodi kao primer saradnje

[102] »Možete li u vašem prekrasnom *Pretprazničkom večeru* u poslednjim strofama proširiti misao, i obuhvatiti, pored vaših pesama, i pesme ostalih pesnika, pesništvo uopšte, i možda *utehu i zadovoljstvo koje nam knjiga uopšte daje?* (Promena se može izvesti sa nekoliko reči samo.) Verujte mi, znatno biste

jednog kritičara i jednog pesnika.[103] Međutim, *suštinski* problem Šantićevog mistički-svetlosnog transcendentalizma tu se nije mogao rešavati, — u tim knjigama pretvorenim u ptice, — jer se on tu nije ni postavljao: problem Šantićev je bio i ostao *problem njegovog prelaska s plana patrijarhalne racionalnosti na plan religijsko-mističkog (iracionalnog) transcendentalizma.* Ove svetlosne ptice koje su poreklom *iz knjiga,* i koje se njemu *obraćaju* (na način tipično romantičarski, — i to u stilu

proširili i znatno biste podigli i oplemenili interes te vaše lepe pesme, i načinili od jedne privatne pesme jednu opštu pesmu. Vi znate da svakoj pesmi vrednost sve po dvostruko više raste što joj značaj biva opštiji. Zmaj je mnogi svoj ‚đulić' pokvario s tom aluzijom na svoje lične pesme, a i vaš siromah brat Jakov pokvario je uistinu onu čednu pesmu svoju *Odgovor* završujući je onako u njena poslednja dva stiha. I možete li, najzad, zameniti u gornjoj pesmi poslednju reč ‚plačem' kojom drugom, manje očajnom, manje obeshrabrenom? Stari smo momci, ali, do vraga! (što se kaže) — ne mora to ceo svet u toj meri znati! Kraj pesme je najvažnije mesto u pesmi. *Ende gut, Alles gut* . . . Ako budete ljubazni, vi ćete mi učiniti veliko zadovoljstvo, i svojem i srpskom pesništvu, držim, ne neznatnu uslugu« (navedeno po predgovoru VI. Čorovića za Šantićeva *Celokupna dela;* v. to još u Čorovićevom članku *Aleksa Šantić i kritika,* u *Srpskom književnom glasniku,* 1924, XI, 4).

[103] To je strofa: »Mi kao rosa na samotne biljke / Padamo tiho na sva srca bona, / I u noć hladnu mnogih miliona / Snosimo tople božije svetiljke«, koja nesumnjivo predstavlja jedan od najbitnijih trenutaka *bitnog* Šantića. Međutim, druge dve nove strofe (»Mi združujemo duše ljudi svije'! / Mrtve sa živim vežu naše niti: / I s nama vazda uza te će biti / I oni koje davno trava krije! / — / Prigrli ova jata blagodatna! / I kada jednom dođe smrti doba, / Naša će suza na kam tvoga groba / Kanuti k'o kap sunca zlatna«) jesu banalna romantičarsko-»prosvetiteljska« propaganda poezije: jedino, možda, sâm završetak (»k'o kap sunca zlatna«) naslućuje, takođe, autentičnog Šantića. Izostavljanje strofe: »Ne tuži! Nisi sam ostao, nisi! / Podigni oltar sreće što je pao! / Bog ti je, evo, sve nas poslô i dao / S nama se nebu radosti uzvisi!« izgleda sasvim opravdano, ali samo izmena sledeće strofe (koja prethodi navedenim novim strofama), *dosledno zahtevu Bogdana Popovića,* ni najmanje ne doprinosi većoj univerzalnosti pesme: umesto strofe, iz stare verzije: »Ne tuži! S bolom kuda ćeš i gdje bi?! / Preni i ustaj iz bolova tavni'! / Mi pjesme tvoje i tvoj narod slavni / Sveta smo živa porodica tebi!« jeste strofa nove verzije: »Ne tuži! S bolom kuda ćeš i gdje bi?! / Mi pjesme tvoje *i drugova sviju / Što svoje duše na zv'jezdama griju,* / Sveta smo živa porodica tebi!« Ako je nova verzija vrednija zato što u njoj nema sasvim slabog stiha: »Preni i ustaj iz bolova tavni'«, a možda, donekle, i zbog onoga novog (a tipično šantićevskog, inače) »duše na zv'jezdama griju«, senzacija univerzalnosti nespretnim ubacivanjem onoga *»i drugova sviju«* sasvim sigurno nije ni najmanje pojačana: ona samo pokazuje *bezazlenog Šantića, često spremnog da posluša.* — Ipak, on nije poslušao zahtev B. Popovića da zameni »poslednju reč ‚plačem' kojom drugom, manje očajnom, manje obeshrabrenom« (» . . . stari smo momci«), i u tome nije pogrešio: ne samo što ova reč ovde nije

Zmajevog romantizma, i to upravo po sistemu personifikacija i alegorija, koje, inače, B. Popović nije voleo), to je delo Šantićeve patrijarhalnosti nesposobne da se preda, *neposrednije,* ovom transcendentalizmu, i da tako, bez naglašeno racionalnog *tumačenja,* bez pamćenja *porekla* onoga što je transcendirano, uđe spontanijim pokretom u prostore mistički-transcendentalne svetlosti. Te ptice koje uzleću iz knjiga (knjige preobražene u ptice), to je taj *racionalno-patrijarhalni determinizam koji vodi računa o poreklu svuda,* onaj koji čuva poredbeno (ali i *relativizujuće) »kao«* u objavi transcendentalne svetlosti pesme *Sijači.* To su knjige *kao* ptice, tako da se tu čuva ono »meni se čini« ili »I k'o da čujem«, iz pesme *Sijači,* taj moment anti-mističke svesti patrijarhalističkog racionalizma, koja daje ovde otpor apsolutnosti ove transcendentalne svetlosti, samoga ovog transcendentalizma, neprestano čuvajući znanje o njegovom poreklu u stvarnosti, i neprestano ga tako relativizujući (i, čak, *banalizujući).* To jeste transcendentalizam, ali uz izvanredno jak otpor patrijarhalnog racionalizma, i zato je on u suštini *relativan,* a prelaz sa zdravo-razumskog stava na njega ide putem ovog poredbeno-relativizujućeg »kao«: ako je Šantićev patrijarhalizam dozivao ovaj religijsko-univerzalistički transcendentalizam, okrećući njegovu svest prostorima mistike utoliko više što je očiglednije bio nemoguć u samoj stvarnosti (kuća Šantićeva ne prestaje da se ruši), taj isti patrijarhalizam svojim racionalizmom strogog poretka što svuda pamti i ističe *poreklo* (i na ravni socijalnoj i na ravni duševno-duhovnih senzacija) odupirao se punoj objavi ovog religijsko-iracionalnog, utešno-iskupljujućeg univerzalizma.

Strah od mraka neposredno-egzistencijalnog, odvratnost prema »kaljuži«, ona *pasivizirajuća idealnost* kojoj je Šantić pogubno ostajao veran, držali su ga izvan dublje mističke ekstaze. Ako tu ima sjaja, on je sasvim prigušen (i tada poetski najdejstveniji) ili površinski bleštav: bogatstvo ove, romantičar-

»očajna« i »obeshrabrena« (B. Popović, valjda, hteo je da kaže da je to *reč očajanja, reč obeshrabrenosti),* jer je u rečenici: »od sreće plačem«, nego ona *prirodno* završava pesmu, koja je parabola od očajanja do ove sreće koja, ipak, pamti ovo očajanje onako kako završna strofa pamti prvu strofu (čiji drugi i treći stih doslovce ponavlja): neka »čistija« sreća, bez suze, ne bi bila Šantićeva, ali ona ne bi znala ni za njegove šarene »svijetle ptice« koje se javljaju samo u treperenju ove suze.

sko-religijske, esencije jeste izražajno siromaštvo; njegova idealnost je van-egzistencijalna i zbog toga van-jezička. Isticano je (s jakim razlogom) da Šantić nije imao autokritike;[104] ali njegov problem ne ostaje u granicama hartije po kojoj piše pesmu, ma koliko da Šantić često čini utisak stihotvorca: njegov problem je u njegovoj slabosti za egzistencijalno ili u njegovom »svetom čuvstvu« koje, istina, poziva na golgotsko nošenje krsta, ali koje odbija krst i odbija put ka Golgoti jer hoće da bude na Velikom Bregu, visoko iznad sveta, ali i iznad same egzistencije, nikada »dole« nego uvek tamo »gore«. Taj Veliki Breg nije za njega bio samo jedna metafora; još manje je on prosto nađen u blizini Dučićeve poezije, čiji duh je sigurno prešao, kao talas, preko onog završnog stiha strofe iz pesme *Senke:* »Na Bregu Lepote izgoreti ceo« (i koji je u onome Dučićevom, i Rakićevom, tipično francuskom »ceo«, za koje Šantić bez posredstva ove dvojice ne može znati): Veliki breg je nužna *istina* Šantićeve duše. Taj Veliki Breg on je zaleđivao, svojom inercijom (kao uostalom i sve drugo), u stvar stila, vraćajući mu se u više navrata, zajedno sa simbolima pobede (*kruna, pobedno koplje, orao)* koji su, u njegovom stihu, ne samo simboli poraza autentične mašte nego i poraza ovoga Sina i Brata koga je Pobeda, osvojena, — kao taj Veliki Breg, — uzdigla visoko nad svetom, ali ne manje ga i pseudo-romantičarski stilizovala:

S pobednim kopljem i s krunom, na najvećem
Ja bregu sada stojim,
I svoju žetvu jošte žnjem
Sa zlatnim srpom svojim.

Ja prvi bejah što s klikom podigoh steg
. . .
I plamen moj jošte gori,[105]

pa ga je (ta Pobeda) čak popela i na »belca ljutog«, koji je doveden tu sa ograšja epike, ali koji nije za ovoga *bolećivog*

[104] Ovo ističu gotovo svi njegovi tumači, a Ćorović i Pero Slijepčević u prvom redu.

[105] U pesmi *Sa Brankovoga brega; Sabrana djela, II.* Pesma je datirana: *Mostar 1923,* i svakako je nadahnuta i povređenom sujetom ovog romantičara koji se, usred sasvim drugog doba i drugih tokova duha i literature, morao da oseća zapostavljenim; on tu ističe sebe, kao onoga što je bio *prvi:* »Ja prvi bejah što s klikom podigoh steg«, ili: »Sve vas ponesoh u okršaj i boj«, i, — još dalje od skromnosti Sina i Brata, u stilu Mesije: »Izvorom zvezda Slepima oprah vid / I boga videše oni«. To je plamen koji »*jošte* gori«, i koji neodoljivo podseća na onaj »bor mladi« koji nije pao (»Ne, bor mladi nije pao — / Ja i sada krepko stojim!«), iz pesme *Moja pjesma (Brankovo Kolo,* 1902, br. 1; *Pjesme.* 1908), koju je napisao, — i to u stilu srpskih romantičara koji su voleli da stihom odgovaraju svojim kritičarima, — posle kritike Bogdana Popovića. (Tu on kaže, suočen s ovom kritikom, da »puste noći / Pustim vjetrom divlje sile« neće da ga ometu da proslavlja »život ovi / Tihim glasom harfe mile«: »Bog mi jako srce dao«. V. Ćorović svedoči, u predgovoru za Šantićeva *Celokupna dela:* »Kada je ta pesma bila objavljena u prvom broju *Brankova Kola* 1902. god., pisao je g. Slobodan Jovanović S. Ćoroviću da mu se svidela i da mu je milo što Aleksa nije klonuo; samo je ‚među nama' napomenuo kako Aleksa više nije ‚bor mladi'. Šantić je primio tu primedbu ne kao šalu i u daljim izdanjima mesto ‚bor mladi' dolazi redovno, ‚bor zdravi'«.)

[106] *Pesme,* 1918. Pesma je objavljena prvi put u *Književnom Jugu,* 1918, I, 2.

Šantića, onako kako za tog Šantića koji je sanjao milosne ruže i svetle ptice nije da belegu mača stavlja na čelo pobeđenog neprijatelja:

Kopitama belca, u čiju je grivu
Oreada jedna bujne ruže plela,
Ja preorah vaše ugare i njivu
I belegu mačem stavih vam na čela.
Sada na međama vaših reka stojim,
Iz kaciga vaših svoga belca pojim.
. . .
Svršeno je. Sada s ogarima svojim
Svrh kopalja vaših i oklopa kruti',
K'o hrastovo stablo sav u zori stojim,
Dok poda mnom nogom kopa belac ljuti,
S vrha koplja moga, pob'jena u travi,
Gordi or'o klikće sa krunom na glavi

(u pesmi *Pobednik).*[106] Pa ipak, ma koliko bio bezuteśno klišetiran, po motivima herojske epsko-romantičarske patetike, i ma koliko da je banalizovao, svojom pojavom, kao simbol Pobede i Pobednika, nadstvarnu svetlost Šantićevog Brega Lepote, taj belac je fatalnost Šantićeva: on je čekao ovoga pesnika (dok je taj pesnik pod kandilom sanjao o univerzalnom svebratstvu), onako kao što je i seljaka, u njegovim vizijama, čekala »carska kruna«, ona kojom će on biti krunisan na ovom

»najvećem bregu« što se uzdiže iznad sveta ropstva i usamljenosti.[107] To je uvek isti *romantizam duše uskraćenošću zadržane u infantilizmu,* one koja podjednako može da se preda i religijskim snovima o hristovskom uspeću u *božansku slavu,* punu ognjene, basnoslovne svetlosti, i ovim sanjarijama o sebi kao pobedniku, na belcu, pored koplja trijumfatorski pobijenog u zemlju, *u zori* plamenoj, i pošto je taj belac napojen iz neprijateljskih kaciga: to može da bude trijumf Hrista, na krstu, ali i trijumf ovog viteza na belcu što ljuto kopa nogom, *i krst i belac,* ali uvek trijumfalno-iskupljujući plamen (»I plamen moj jošte gori«), uvek Šantićeva *zora* (»sav u zori stojim«). Taj »najveći breg« jeste njegov nacionalno-romantičarski »timor«, ali i njegova romantičarsko-religijska Golgota: vis romantičarsko-religijskog infantilizma, »negažen snijeg« na njemu i »or'o« što se tamo vrh timora vije (ili što, u njegovoj stilizaciji, tamo »šestari«). *Kruna, orao, koplje,* to su rekviziti iz fundusa izuzetno siromašnog pesničkog pozorišta Šantićevog, kao i smaragdi i rubini (ponekad im on dodaje *korale,* ali i *perle* i *sedef,* što je nešto bliže krugu njegove mostarske kulture), što su jedino drago kamenje njegovog sirotinjsko-rajetinskog bescen-blaga, ali ako je njihov nadstvarni sjaj lažan (ponekad kao u najgorem pozorišnom diletantizmu), sâm doživljaj Šantićev nije laž: njihovo poreklo je u autentičnoj žudnji za svetlošću, ali koja se oslobađa od neposredno-egzistencijalnog, postajući neko carstvo za sebe: carstvo ne-autentičnog. Udes Šantićev je uvek u tom »svetom čuvstvu«: kao da »sveto čuvstvo« što rađa ptice koje se svetle jeste i draguljar ovoga lažnog dragog kamenja, te *sjajne*

[107] Još 1900, u poemi *Izgnanik (Sabrana djela, I),* u čijoj *petoj pjesmi* (objavljenoj još 1894) je prvi put potpunije »definisao« svoj golgotsko-vaskrsni romantizam, on je uzvikivao *»Ja sam kralj!«:* »Ja sam kralj! O, čujte, vi bozi zemaljski! / Ja sam kralj! O, čujte, vi gorde palate, / Gdje orgija pjana i pošljednju kaplju / Ropske krvi pije! Ja sam kralj, o čujte, / Kralj, što veze kida i mačeve lomi / O satanska rebra niskijeh dželata! / Ja sam kralj, što služi patniku i robu! / Ja sam kralj, što diže narode u pravdu!« Tu, gde je on čuo blagu reč svoje majke (»ko dalek pozdrav vaskrsnijeh zvona«): *»Danas milioni pogledaju u te,* / K'o u sunce kad se iza magle rodi«, doživljavao je već časove kad se osećao *suncem miliona* i ovim *kraljem* napaćenih i porobljenih: to je romantičarski bard, pesnik-sunce i pesnik-kralj, onaj u kome se raspaljuje »uzdanje u sebe i podvig na djelo« *(Na podvigu,* 1906; *Sabrana djela, II),* i koji će ponavljati, u gordosti usamljenog borca: »Svojom sam snagom svoje naš'o pute« *(Moj život),* ali nezadrživo na putu svog krunisanja ovom »carskom krunom«, na belcu, na najvišem visu.

laži esencijalnog veštački odvojenog od egzistencijalnog, tog mrtvog sjajnog voća što raste na »najvećem bregu«: mora se *izgoreti* na Bregu Lepote, jer se na njemu ne može *biti.* Ili nema Brega Lepote ili nema nas; nikada mi nismo na Bregu Lepote: Šantićev diletantizam je više egzistencijalan (u stilu romantičarskom) nego literaran. Šantić je lišen svake dublje duševno-duhovne tehnike. On je verovao da je Breg Lepote »najveći breg«, Pobeda, apsolutno osvojenje, i da se na njemu može *biti:* verovao je da pesnik može da venča reč sa ovim apsolutnim osvojenjem, i Poeziju sa Pobedom, da se ta trijumfalna svetlost (ili trijumf u svevlasti apsolutno-idealnog) mogu jezički *materijalizovati,* tako da se gotovo rukom dodirnu. On je verovao u ostvarljivost idealnog, i to *doslovno materijalnu:* ne samo što je voleo da se prepušta vizijama Hrista od drveta, sa raspela »u dnu sela, na domaku puta«, čije telo počne *da se trza* kad zaplače pod njim »žena, u crnom ruhu dugog skuta«,[108] nego je u njemu gorela vera da se sve ono irealno drago kamenje bescen-blaga njegove religijske transcendentalne svetlosti može da *materijalizuje,* da postane stvarno drago kamenje na našem dlanu. Sve one alegorije (»alegorijske slike«), u kojoj su glavna »lica« (kao na dopisnicama koje je u ovo doba štampala pošta kraljevine Srbije): »Vila Srbije, Vila Crne Gore, Vila Kosovka, Duh

[108] U pesmi *Legenda (Pesme,* 1918): »I gle, On se trza . . . A iz svake rane / Po kap jedna svetla kao rubin kane. / I sa bledih usna drščću čežnje glasi . . . / — / Vek za vekom teče, a još, noću, ista / Lepa gospa jeca, i kraj nogu Hrista / Lepršaju vetri njene zlatne vlasi«. To je pesma nezadovoljenog erotskog nagona koji se iskazuje ovim »susretom« religijskog stava, oličenog u simbolu mrtvog Hrista, i »lepe gospe«, i ovim *oživljavanjem mrtvog tela.* (Taj erotizam je, uostalom, ovde i sâm Šantić naglasio: u prvoj verziji ovog soneta, pod naslovom *Mitos,* — v. *Sabrana djela,* II, — završne dve tercine glasile su: »Mrtvi udovi micati se stanu, / Sa božjeg čela kaplje krvi kanu / I ozgo siđe jedan uzdah tajni . . . / — / U tome času vihor duhnu s grana, / I krv i suze raspe i sa strana / Svud planu ruže od kapljica sjajni'«.) Nova verzija je naglašavanje erotskog: Hrist nema tu »božjeg čela«, ne dolazi neodređeno, *»ozgo* (. . .) uzdah tajni«, nego to sa njegovih »bledih usana drščću čežnje glasi« (ne uzdah tajni, dakle, nego čežnja); najzad, nema tu nikakvog »vihora«, koji će krv i suze da raspali u »ruže«, nego su to *»vekovi«* (večita čežnja) i u njima *ista* gospa, i njene »zlatne vlasi« koje lepršaju kraj nogu Hrista. (U prvoj verziji nema tih »zlatnih vlasi«, i nema nogu Hrista.) Veća konkretnost slike u drugoj verziji ove inače sasvim slabe pesme (koja ostaje ukleta onim »micati«, makar i kasnije preobraženim u »on se trza«) znači odvajanje od religijskog koncepta, linijom »apokrifne« erotske mašte, ali je potpuno u duhu Šantićevog nagonskog mesijanizma, njegove žudnje za ostvarenjem neostvarljivog, za bukvalnim preobražajem nestvarnog u stvarnost.

Karađorđev, Mnoštvo vila, Mnoštvo naroda« (tako da »kad pjesma bude dovršena, Avala zablista i mnoštvo vila odleti«),[109] i u kojima, osim vojnika, igraju i vile (»Prva vila, Druga vila«, »mnoštvo vila i vojnika«),[110] sve je to izvanredno slaba literatura, ali u samom njenom jezgru (onome što nikad neće doći do reči i do života) jeste autentičan Šantićev romantizam koji je i prigodničarsko-himnopojski i alegorijski onoliko koliko je *infantilan* upravo po ovom primitivnom verovanju u bukvalnu materijalizaciju nematerijalnog.[111] Alegorije Šantićeve su, kao i njegove personifikacije, delo ove žudnje za materijalnim uobličenjem idealno-apstraktnog: nema tog kritičara (tog Bogdana Popovića) koji bi u ovom pesniku mogao da iskoreni nagon za alegorisanjem i personificiranjem, jer mu je on dat samom ovom žudnjom za apsolutnom satisfakcijom, koja transcendentalnu svetlost pokušava da preobrazi u svepobednu, materijalnu svetlost carske krune. Ako je, posle kritike B. Popovića, Šantić u lirskoj pesmi napustio onaj stil naglašenog personificiranja, kakav je nasledio od romantičara i u kome nije našao ničega drugog do usiljenosti, on nikad nije mogao da se oslobodi ove potrebe za personificiranjem i alegorisanjem: ta potreba je, čak, bila utoliko jača što je bila veća njegova slabost za kontrapunkt egzistencijalnog i esencijalnog, kao slabost za poetsku materija-

[109] *Svijetli dan, alegorijska scena,* iz 1904.

[110] *Vardar, alegorijska slika,* iz 1919—1920.

[111] »Alegorijsku scenu« *Svijetli dan* Šantić je štampao 1904. u *Bosanskoj vili* (br. 23—24), što je tamo, u ovo doba, još bilo mogućno *(Srpski književni glasnik,* u kome se on iste 1904. prvi put javlja pesmom *Omar,* to ne bi mogao objaviti); kasnije, on će ovakve »slike« ili »scene« moći da štampa samo na stranicama štampe namenjene deci (»sliku« *Vardar* štampao je u knjizi *Na starim ognjištima,* Mostar 1913, a zatim u *Dečijim novinama,* 1919—1920, br. 6, u kojima je štampao i »slike« *Porodična slika* i *Apoteoza Zmaj-Jovanu Jovanoviću,* ali i pesme himnopojstva kao što je *Pesma Jedinstva* ili *Pesma u slavu Aleksandrova prelaska preko Drine,* — sve objavljene u knjizi *Na starim ognjištima* u trećem izdanju, Sarajevo, 1920): kao da je taj himnopojački romantizam bio osuđen da vremenom postane samo propisanim dečijim štivom. Ako je to *loše* štivo, stvar usiljeno-deklamatorske, himnopojačke mašte čija naivnost je duboko ispod dečije, tvoračke naivnosti (sa veoma mnogo zvaničnе ideološke »pedagogije«). Šantić koji je sebi *dozvoljavao* da to stihuje, nije samo prosti prigodničar-stihotvorac koji se prepušta usiljenostima ovih alegorijskih prikazivanja: u tom himnopojcu i tvorcu ovih »alegorija« krije se romantičarski mesijanizam, onaj koji ne veruje samo da ovakve »alegorije« mogu biti nešto drugo osim vanliterarno štivo, nego koji ima i neodoljivu potrebu za neprestanim alegorisanjem.

lizaciju nematerijalnog (ili za samu poeziju kao materijalizaciju nematerijalnog). Snaga njegove »idealnosti« je slabost materijalizacije i same poezije, i utoliko neumitnije moć ovog duha personifikacije i alegorisanja: i personifikacije i alegorije Šantićeve, uobličene po obrascima romantičarskog stila, jesu pokušaj *iznuđivanja* poetske materijalnosti, neporečna simulacija materijalizacije nematerijalnog, utoliko poraznija što je Šantićeva moć za ovu materijalizaciju bila slabija i što je on, istovremeno, grozničavije verovao u apsolutnu ostvarljivost (kao u apsolutnu materijalnost) utopijski idealnog. Ono teško uniženje Šantićeve transcendentalne svetlosti u »alegorijskoj sceni« *Vardar,* u kojoj će vojnik Milojko, — koga su vile Pobede srpske vojske na Vardaru obasule dragim kamenjem, — »da razgrne nedra i stane istresati drago kamenje što, sevajući i bacajući vatre, popada po travi«, tako da »Radovan, Momčilo i ostali vojnici *popadaju po travi i stanu grabiti dragulje*«,[112] — to likovanje malograđanskog lošeg ukusa, ta provala banalnosti, delo je Šantićeve žudnje za materijalizacijom nadmaterijalno-apstraktnog, za obistinjenjem idealno-utopijskog. Ako je, u nemirenju sa stvarnim, on otkrio svoju romantičarsko-religijsku svetlost, njegov patrijarhalno-religijski duh tražio je materijalizaciju te svetlosti. Uvek između neposredno-egzistencijalnog (koje je svodio na deskripcije) i svetlosti religijsko-mističke ekstaze, *podjednako slab i za stvarnost bez boga i za boga bez stvarnosti,* on je svoju patrijarhalno--seljačku religioznost razvijao do svojevrsnog *mesijanizma:* kult ploda i plođenja pretvara se tako u kult obistinjenja apsolutne nagrade ili ostvarenja (mesijanskog) carstva nebeskog. Njegova pesnička istorija zato je i *istorija ovog mesijanizma kao materijalizacije nadstvarno-transcendentalne svetlosti:* on nije samo video kako, na raspete, padaju milosne ruže, nego je hteo te ruže i rukom da dodirne; i nije video samo kako se kapi krvi na čelima seljaka-podvižnika pretvaraju u rubine (za buduće carske krune), nego je hteo u obe šake da nakupi (za svu sirotinju svog hercegovačkog sveta) te sjajne rubine: da vidi kako se materijalno ostvaruje idealno carstvo. Između njega i njegovih vojnika Radovana i Momčila, iz alegorijske scene *Vardar,* nema nikakve

[112] Na šta se, opet, prvo začuje pesma vila, — vojnici poskidaju kape, — a zatim, pevajući »Zvedama nebo osipa nas!«, pojavljuju se i same vile, noseći simbole Šantićeve vaskrsne lirike: »jedna drži *ustreptanu krunu,* a druga do nje razvijen alaj-barjak. Sve vile *zaspu ružama* vojnike i zapevaju, dve sede i udaraju *uz harfu* melodiju pesme«.

razlike. Njegova pesnička istorija je istorija materijalizacije simboličko-nadstvarnog, putem ka trijumfatorskoj svetlosti »najvećeg brega« (*visa)* ili ka Pobedi kao ka obistinjenju nadstvarno-idealnog: to je istorija *sve većeg intenziteta njegove svetlosti i sve manjeg intenziteta njegove poezije.* Svetlost je kob Alekse Šantića. *Na putu ka njoj,* on je nalazio svoju poeziju, ali *u njoj* on je tu poeziju izgubio. Ona ga je ozarila, ali ona ga je i spalila. Sa istom bezazlenošću on se njoj prepuštao i da ga uzdiže i da ga spaljuje: kao što nije znao za kontrapunkt egzistencijalnog i esencijalnog, u bezazlenoj svojoj prostodušnosti, tako nije znao ni za spasonosno dobro mraka: spaljujućoj svetlosti on nije mogao da suprotstavi mrak, ni u najmanjoj meri, da tu svetlost obuzdava i smiruje mrakom, i da je čini čovečanski i poetski podnošljivom. Njegova poetska snaga (ali i snaga njegovoga čovečanskog čuvstva) opada onako kako raste intenzitet ove svetlosti, ili kako se ona, kao u nezaustavljivoj agresiji na sve egzistencijalno-stvarno, — na ono što je i svetlost i mrak: svetlost mraka, mrak svetlosti, — likujući »ostvaruje«, preobražavajući se od romantičarsko-religijske svetlosti u svetlost Pobede, vrtoglavim ritmovima istorije koja će trijumfovati, u duhu ovog pesnika, u času balkanskih ratova, kada se njemu pričinjavalo da »rane svijetle kao kandila i zore«, da se pod Kumanovom, Prizrenom, na Tarabošu, ova svetlost apsolutno ostvaruje, da car Lazar izlazi na vis (to isto i 1919: »s krstom u ruci na visu stoji / pod oreolom car«),[113] onaj isti na koji će se i on sâm, nešto kasnije, uspeti, da tamo izgori u blesku: sve je zasenjujući, požarni blesak njegovog ciklusa *Na starim ognjištima* (1913, 1914. i 1920), svetlost kakvu dotle Šantić nije poznavao, jer je sve, za njega, obistinjenje carstva nebeskog.

To je apsolutni sjaj što spaljuje i vid i tekst, »k'o da hrpe kruna blistaju iz trave«,[114] »sveštena vatra žrtve blagorodne / Što su je mahom širokijeh krila / Zmajevi naši raspłamteli«,[115] »plameni obruč ustreptana sunca«,[116] ali sjaj koji spaljuje i religijsku bolećivost ovog pesnika koji se od Sina i Brata

[113] *Vidovdan* (1389—1919); *Na starim ognjištima,* 1920.

[114] *Kosovka* (1912); *Na starim ognjištima,* 1913.

[115] *Kumanovo*

[116] »U sjaj i bleske kao davnih dana, / Kada je, ono, Gospođa Carica, / U odsevima grivna i đerdana, / — / Gledała ozgo, s visokih balkona, / S pobeda kako imperator jezdi, / Uz urnebesni klik i pozdrav zvona. / — / Svi na kolena, svi!« *(Kumanovo).*

pretvara u likujućeg pobednika;[117] to više nije idealno-religijska nagrada nego nagrada »stvarna« — ne više kosovski mit kao mit hriščanske transcendencije »zemaljskog« poraza u »nebesku« pobedu, nego, upravo suprotno, poraz ovog mita: to je *poraz Poraza* bez koga nema ni ovog mita ni njegovog »carstva nebeskog«. Pesme *Na starim ognjištima* jesu, kao pesme Pobede, poraz kosovske mitologije. To je *pobeda Pobede nad porazom, ali i nad poezijom:* pobeda vere ovog pesnika, i kao romantičara i kao privrženika patrijarhalno-seljačkog kulta ploda, da »Kosovo« može i da daje a ne samo da uzima.[118] Sav onaj sjaj pesama *Na starim ognjištima,* u kome gore požarno Zmaj Ognjeni,[119] Momčilo na Jabučilu,[120] vojvoda Gojko sa svojom utvom zlatokrilom,[121] i gde »sva se Gračanica u grimizu kupa«,[122] jeste

[117] Tu je on, dok »u ognju jutra vrhovi se žare«, i dok je slušao kako u crkvi, na liturgiji-zahvalnici, »cela pastva u sjaju se kupa«, video gde »na domaku hrama / Pognute glave prolazi Arbanas« *(Praznik);* tu je Mustaj-begu poručivao: »Pobedu je ovu nama Alah dao, / Po Njegovoj volji i ti se pokloni!«, pružajući mu ruku u nadmoćnosti velikodušnog pobednika koji prašta, i koji, dosledno osnovnoj Šantićevoj poetici, pruža ruke pune dragog kamenja: »Vi ne čuste nigde bol dubokih rana, / No za sestre naše kovaste handžare; / *Mi kamenje drago, burme, adiđare,* / Nosimo im, evo, za venčanog dana / . . . / Pa pregori mrtvu slavu turskih orda — / Pod lovorom lepšim Vardar gleda na te. / Beže, šenluk čini! Uz naše granate, / Neka jekne tvoja kuburlija gorda!« *(Pesma s Vardara),* i tu je skadarskog Esad-pašu opominjao da junački padne, ali ne samo zato što »ko junački pada nigda pao nije!«, nego zato da bi Esad-paši poručio namere države Srbije da zadrži Skadar: »Po baštama Skadra, gdje naranča zrije, / Kraljice su naše šuštale u svili. / Pašo, mi smo gradu neimari bili — : / Još Jezero pamti i Bojana čista, / — / Gdje je Gojko utve lakokrile gađ'o. / Ovdje Balša svoje sokole je rađ'o — / Ovdje nek' mu s nova grb stari zablista!« *(Esad paši).*

[118] »Što Kosovo uze Kosovo nam dade« *(Kosovka).*

[119] »Sa zubljom, na belcu Zmaj se Ognjen žari« *(Kosovka).*

[120] »Durmitor sinu. Noć zasja, bih rek'o, / k'o da se rasu svud grimiz i srma, / I k'o da požar i praskanje neko / Izbija svuda iz krša i grma. / — / Ono se hitri Jabučilo vinu / Pod gospodarom Momčilom, i s krila / Ognjeve pusti. I s toga noć sinu / I porumeni njena crna svila / . . . / Gusta mu griva, kao zlatan plamen, / Svrh oštrih greda lepršа i gori. / . . . / Momčilo kliče, i rodnoga kraja / Odjeke prima . . . Sjajan! S toka svije' / Varnice siplju, i k'o do dva zmaja / Sa balčaka mu gore oči dvije« *(Momčilo).*

[121] U pesmi *Gojkovica.* (»Bojana trepti i bleske đerdana / Po Skadru baca . . .«)

[122] *Kosovka;* u pesmi *Jutro na Kosovu:* »Pokrivena nebom Gračanica blista / I sjaj s krsta siplje . . . Trepte daljne međe — / Razdraba se blesak po kosi i luci, / K'o da Boško, s alaj-barjakom u ruci, / U oklopu sjajnom sam projezdi neđe«.

sjaj anti-poetskog, likujućeg Šantićevog romantičarskog mesijanizma. Šantić, koji je ovde kroz mitsku Gojkovicu objavio oduševljeno sebe kako stoji »na bedemu«: »Moj hladni ćemer od crnoga kama / Prsnu, i ruže zora prosu na me. / — / Ja sada, evo, na bedemu stojim«,[123] — na mesijanskom putu ka svome trijumfalnom Bregu Lepote, — jeste već onaj što će, po završenom prvom svetskom ratu, da izlazi iz svoje već polusrušene kuće na »kapije« Mostara, da tamo najbezvrednijim prigodničarskim stihovima himnopoji Aleksandru Karađorđeviću, koji mu se, na belcu, prividео kao »or'o beli«, u času dok je prelazio Drinu (»On danas nama sva blaga pruža«, »Jer njega šalje nam Bog«),[124] ili Stepi Stepanoviću (u maniru tipično romantičarskom),[125] i da dočekuje majore i potpukovnike srpske vojske što su dolazili u Mostar.[126] Taj Aleksandar Karađorđević koga »šalje nam Bog«, iako se obrušio, zajedno sa svojim belcem, u san ovog bolećivog pesnika (da tamo ostane kao jedna ružna mrlja), nikako nije delo prostog udvoričarstva: poreklo mu je tamo gde i rubinima Šantićevog vojnika Milojka, ili kruna na glavi njegovog seljaka-podrpanca: u Šantićevoj žudnji za satisfakcijom, u onom grču njegovom za utehom, koji nije prestajao da ponavlja kroz njega (ritmom pesme, ako ne i samom reči): »Pošlji, Gospode, / Utjehe u mraku«, u onoj istoj slabosti koja će biti jemstvo poetskih njegovih otkrovenja, ali i ovakvog njegovog himnopojstva. Taj pad je *neumitnost* njegovog romantičarsko-religijskog idealizma koji se iskazao nekim od najbitnijih, i nezaobilaznih, njegovih pesama, onako kako je ova carska kruna, kojoj je, kao pobednoj, on himnopojio, fatalnost oreola koje je otkrivao oko glava seljaka, ili kako je bescen-blago, što se prosipa po njegovim »alegorijskim scenama«, potencijalna stvarnost, sama *budućnost* one svetlosti koju je, usred mraka, on romantičarsko-religijski i poetski autentično sanjao. Njegova autentična poezija i njegov anti-poetski kič idu *iz istog* romantičarskog »svetog čuvstva«: u tome »svetom čuvstvu« je izvor njegove suze-radosnice, koja se ne zaboravlja, i sve one bezizlazne konfuzije romantičarskog barda (poslednjeg iz roda klasičnih

[123] *Gojkovica*
[124] *Pesma u slavu Aleksandrova prelaska preko Drine,*
[125] *Vojvodi Stepi, prilikom njegova dolaska u Mostar god. 1919.*
[126] *Milivoju Dragutinoviću, majoru; Spomen Gospodinu potpukovniku Živ. J. Rankoviću, komandantu 14. pešad. puka i komandantu mesta.*

srpskih romantičara) posle prvog svetskog rata, koji je bio sposoban da poručuje težaku, po inerciji, svoje »Poj i hvali Oca blagodeti svete«,[127] — što je, 1921, u najmanju ruku bilo *objektivno ironično*, i da vidi *amala* kako »u izdrtom suknu, pod murvom kraj puta«, »lomi komad hljeba otvrdnuta / I glavicu luka uza nj slatko smoči«, ali sve »ćuteći sreću i blagoslov neba«,[128] ili da, u stilu blage ljutnje patrijarhalnoga djeda, uplašenog da više nema »uzornoga sveta« (isto kao što se 1904. uplašio da više nema »božanstvene poezije«), ukoreva decu za nerad:

Zar više nema uzornoga sveta,
Što s bolom dršće kada zemlja plače
. . .

Greh je to, deco. Zar u senci hlada
Ležite mirno opruženih ruka?
Ustajte, neka sa polja i luka
Odjekne snova svetla pesma rada!

(Stari sejač).[129] Ali tu, u ovoj pometnji romantičara zabasalog u svet koji je istorijski nužno bio bespredzivna negacija svakog romantizma, a pre svega onoga epski-herojskog, samo-žrtvenog, on je video kako oni »sokolovi kakvih još bilo nije«, kao »bogalji kljasti, gloduci koru hleba«, lišeni svake satisfakcije, ukrašeni prosjačkim torbama, štapovima i u ritama, pokazuju svoje osakaćene ruke,[130] i video je, istovremeno, velike ruke rada,

[127] *Težaku, Misao,* 1921, VII. 4; *Sabrana djela. II.*
[128] *Ručak; Pesme,* 1918.
[129] *Pesme,* 1924.
[130] *Pesma invalida, Pesme,* 1924. — Uz ovu pesmu valja pročitati i njegovu »scenu« *Pred kapijama Sv. Petra* (datiranu: *Mostar, 1919,* objavljenu u listu *Narod,* 1921, br. 12; v. *Sabrana djela,* II): bivši borac za Srbiju, koju je voleo »bez konta i esaba«, uvaljen u siromaštvo, moli svetoga Petra: »Pošlji mi sa parasolom auto, s dva-tri jarana / Da uvek budem na putu, / I liferujem ćiriš braći s Kalimegdana / Da slepe našu valutu / . . . / No najpre Ilija sveti nek s topovima svrne / Malo u naše sfere, / I spali po hotelima gamadi hordije crne / I s njima hotelijere«. Ali treba ga čuti kako, u istoj ovoj godini, u senci svoje poezije kulta ploda, ali i ovih ratnih bogataša-liferanata, poziva na oduševljeni rad: »Sad hvatajmo voljno za rala i brane — / Okrešimo gnjile i kržljave grane. / Nek' *plodovi sinu* svi do krune lepe!« *(Posle okova; Dečije novine,* 1919, br. 9; *Na starim ognjištima,* 1920). To je ono isto doba u kome je Šantić, podražavajući svojoj romantičarsko-religijskoj lirici žudnje za satisfakcijom, hteo tu satisfakci-

»krilate ruke« koje je zasipao cvećem, u stilu starog svog himpopojstva, ali koje je tu došlo (u poslednjoj strofi pesme *Ruke)*[131] do autentičnog pesničkog izraza:

I skidam kapu i na kolena padam,
I sklapam dva svoja dlana,
I glasno pojem, vi, ruke životodavne,
Osana vama, osana!

I video je, još (i to *jedini* iz svog pesničkog naraštaja), *klasu* koja je »svih lepota vrelo«, u *Pesmi podzemnoj* (iz 1920):[132]

Naše su ruke raspukle, prašljive, grube,
Naše su pesme malji,
Lagumi večni naših su pirova trube,
No ipak mi smo kralji.

S hordama beda u koštac svakoga časa
Mi se hvatamo smelo,

ju da oglasi ostvarenom, objavljujući kako na otadžbinu »sa svakog timora i brega (. . .) *ruže siplju oreade bele*«, doba u kome se poslednjim plamenovima razbuktavao njegov mesijanizam (»Na vrelu bratstva oprasmo očiju vid, / I više mi nismo slepi / . . . / I sad smo ko bogovi lepi«, odvodeći ga u najbanalniju deklamaciju: »Gle duše, što ih vekovima točio crv, / U jedan splele se venac — : / Jedna loza i jedna kraljevska krv / Srb, Hrvat i Slovenac«, — *Novo pokolenje, Književni jug*, 1918, I, 6, i isto to u *Pesmi jedinstva*, koju su, pod naslovom *Stegonoša s Drine*, objavile *Dečije novine*, 1919/1920, 4—5: »Ja sam Srbin, ja sam Hrvat i Slovenac — / Tri imena ova tri su svetla vrela, / Gde mi duša pije žar za nova dela, / I rodu i bratstvu plete smerni venac«), ali zato da bi, jedva dve godine kasnije, napisao (u pesmi *Tema, Srpski književni glasnik* 1921, IV, 3; v. *Pesme*, 1924): »Ili da opišem Srba i Hrvata / Slogu i Jedinstvo? . . . / Kako budna oka / Stojimo na straži i ko slepa stoka / Svi gonimo sreću sa naših vrata? . . . / — / Kako se Srbija, da bi bila s Bratom, / U temelje Bratstva uzidala sama? / Kako s njenog bleska sa nas ode tama / Pa Braća na nju bacaju se blatom?«, i da bi tu, pred tom nacionalističko-unitarističkom vizijom Srbije na koju se »Braća (. . .) bacaju blatom«, u istoj pesmi potražio utehe u »oreadi sa harfom u ruci«: »Ona će mi doći iz gustoga grma, / Moja oreada sa harfom u ruci«. Njegova pometenost u ovo doba je potpuna: razdrt između himnopojstva Aleksandru Karađorđeviću i očajanja pred herojem-prosjakom i ratnim bogatašima, između najbanalnije prigodničarske poezije na liniji SHS-propagande i svoje sve veće usamljenosti, on je uzalud tražio spas od »oreada«: kao pesnik umirao je dugo i mučno.

[131] *Pesme*, 1924.

[132] *Misao*, 1920, II, 2; *Pesme*, 1924.

I ova gola, prezrena, mrljava klasa,
Svih je lepota vrelo . . .

Sa vrha naših kopalja orao blista,
Sa čije krune grije,
K'o ishod sunca, velika Vera čista:
Jednakost ljudi svije'.

. . .

I jednog dana mi ćemo na vrh brega
Pod carskom krunom se peti,
I svakom bratu sa našeg visokog stega
Pobedne sinuće Cveti.

Nema pesnika njegovog naraštaja koji je naslutio da je radnička klasa »svih lepota vrelo«; ali ta klasa, u njegovoj viziji romantičara, ukrašena je »carskom krunom«: i ona se nalazi, kao i sâm Šantić, na putu ka vrhu Brega, kad će joj »pobedne« sinuti Cveti. Taj totalni nesporazum između ideje jednakosti i simbola koplja na čijem vrhu blista se orao, ili između klase proletarijata i simbola carske krune, jeste konfuzija stilistička, nesumnjivo, ali u prvom redu zahvaljujući *egzistencijalnoj* konfuziji ovog pesnika: neadekvatan simbol jeste ovde delo literarne inercije, stvar stila koji se izuzeo iz stvarnosti, i postoji mimo nje i protiv nje, upravo zato što je delo ove Šantićeve slabosti za egzistenciju, ili slabosti njegovog egzistencijalnog iskustva. Tamo gde ima ovog iskustva nemogućna je ovakva simbolička konfuzija.

Ovo će se posebno izraziti u njegovoj ljubavnoj lirici koju je Šantić uvek pisao podražavajući određenom obrascu ljubavne poezije (od lirske pesme patrijarhalnog folklora, na način koji su odredili romantičari, preko romantičarskog sentimentalizma i posle-romantičarskog secesionizma, u stilu nemačkih pesnika koje je sâm prevodio, do muslimanske folklorne lirike), isto toliko sposoban da bude pesnik *nimfe,* koju je našao kod Hajnea ali koju je zaogrtao providnim velom bečkoga jugend-stila i obiljem crvenih korala (čekajući je na nekoj tajanstvenoj obali, u noći, da izađe sa dna reke na kome spava, *uz harfu* zlatnih žica),[133] koliko i pesnik Emine »sa ibrikom u ruci«, ili Feride što

[133] Objavio je svoj susret sa nimfom još u *Zori*, 1899 (u trećem broju), u pesmi *Nimfa:* »Ondje ispod gustih iva / Gdje se njiše trska mlada, / Tvoja draga tebe sniva — / I u kose ljiljan meće / I od slatke gine sreće / I tebi se nada«.

se, u komšijskoj avliji, ljulja »u ljuljajci lakoj o murovoj grani«.[134] Ta ljubav kao nimfa, ili vila pod velom (»prozirnim«), i sa *harfom* u ruci, do smrti ga je opsedala. Već odlazeći, i u najsumornijim svojim časovima, on se pitao: »Gde su nimfe bele? Gde su harfe?«,[135] tešeći sebe kako će njegova »oreada sa harfom u ruci« da mu dođe iz nekakvoga »gustog grma«, i da će »kao bljesak lepe i kraljevske krune«, sva sjajna, — »sva će ona sjati«, — srce da mu krepi, njemu, »umornom čoveku«,[136] pa je čak bio sposoban i da je vidi, i to čak kako je »veo do bedara smakla« (ali opet u zlatu i bleštavom nakitu). »Stani! Evo jedne! Na grivama trave, / Gde s kreljušti riba rudo zlato seva, / Sama, zabačenih ruku više glave, / S lotosom u kosi, gledaj kako sneva! / — / Ne miče se. Veo do bedara smakla. / Kao potonula statua, sva bela. / U njene đerdane, kroz vodena stakla, / Probila se lako mesečeva strela«.[137] Nimfa ga je valjda i opčinila kao simbol potisnute ljubavi (nimfa, velika tešiteljka usamljenika), one što je ostala na dnu vode, ali što zato i postaje vilinski sjajna, pa će doći da ga uteši, *u velikom sjaju,* istom kao što je sjaj nebeske milosti (milosrdnog Oca), koja će da obasja njegovoga seljaka, sjaj velike, *krvavo-purpurne* Zore. Ta vilinska Ljubav, kao Zora, ima čak oko glave onaj isti simbol kao i njegov seljak: »I kao rana zora kada zori, / Njezino tijelo, od sunca i rose, / U srebrnijem talasima gori . . . / O, kako milo šušte njene kose / Pod oreolom, i meni se čini, / Negde na zlatnu planetu me nose . . . / — / Gledam i strepim . . . Šumore jasmini, / Svilene ptice sleću iz gnijezda; / I moja duša, nad njom, u visini, / — / Leprša, puna duga i zvijezda«.[138] Između onoga *purpura* rađajuće Zore, koja će se preobraziti u religijsku transcendentalnu svetlost »žarke milošte«, i *»purpura t'jela«* žene iz njegovog erotskoga, »vilinski« začaranog sna, nema razlike, tako da je rađanje transcendentalne svetlosti i ove erotske svetlosti istovetno rađanje irealne satisfakcije, nad-stvarne nagrade i uslišenosti u mašti. Simbolika je tu savršeno ista, a put kojim se ostvaruje pesma jeste put stvaranja ove svetlosti, put bajke: tako on vidi svoju vilinsku ženu kako mu prilazi (»dok je srebrn veo, titrajući, krio / Purpur njenog t'jela«): »Iz kose k'o svila, / Iz

[134] *U ljuljajci; Pesme,* 1918.
[135] U pesmi *Kobna veče* (1922); *Sabrana djela, II.*
[136] *Tema*
[137] *More* (1922); *Pesme,* 1924.
[138] U pesmi *Susret,* u izdanju *Srpske književne zadruge* iz 1911.

njedara njenih, sa lica i čela, / Padale su ruže« (što je isto srebro, i iste ruže za koju zna njegova poezija religijske milosti): »Ona mi se prignu, pa sjajna i vrela, / — / Poljubi me. I njen poljubac se upi / U san moj, od zlatnih niti što se pleo. / Zatim, nasmijana, mekom rukom skupi / — / I podiže s trave svoj prozirni veo, / I pođe. Gdje srebrn talas o žal bije, / Jedan krupan labud ček'o je i bdjeo, / — / Lako, k'o dah tihi što iz palma vije, / Na ustremljena mu ona sjede krila, / I s njom labud krenu što je mog'o prije. / — / Planu more, posta k'o crvena svila, / Pogorješe jedra, sva zemlja! I lukom / Plovio je labud, a Zora je bila / — / Obgrlila vrat mu ružičastom rukom«.[139] To je simbolika i, uopšte, stil poznog devetnaestog veka, u prvome redu secesionizma: još jedna varijanta *Lede s labudom* koju je Šantić mogao da nalazi ne samo po časopisima epohe nego, takođe, i na poštanskim razglednicama; ali, ako ga je taj opšti i već uveliko banalni motiv tako moćno privukao, to ponovo nije samo stvar njegove sasvim niske kulture, sklone rđavom ukusu kiča: kič je i ovde ova van-egzistencijalno »vilinska« lepota o kojoj sanja neuslišenost. Taj patrijarhalac, koji je pozivao na golgotsko-vaskrsnu lepotu, i koji je ovde video vilu što, pod *srebrnim* (ali i *prozirnim)* velom koji *krije* purpur njenog tela, dolazi da ga poljubi, da bi zatim *sela* na labuda, jeste onaj koji tajno sanja erotske snove, utoliko banalnije ukoliko idu iz dublje uskraćenosti. Ovaj čovek koji se »zbog majke (. . .) nije ni oženio«[140] jeste taj patrijarhalni Sin i Brat koji u nimfama i vilama, pod prozirnim velom, nalazi simbolično otelotvorenje svog potisnutog erotizma, onaj koji će, *skriven pod vrbama,* da gleda devojku kako se kupa (»Ja dršćući, kao trska, pod vrbom sam skriven bio«), — i da bi, u pogodnom trenutku na njena nedra *bacio struk vrijeska i melekše* (»Ja na tvoja njedra bacih / Struk vrijeska i melekše. / — / Ti zatrepta, mila, naga / I u vodu sva se skupi«),[141] — tako da je njegova ljubav uvek *pod vodom,* — nimfa skrivena u vodi, — ona koju će on takođe da obasipa

[139] *Bajka,* iz 1910; u istoj knjizi.
[140] »Njegova prva ljubav bila je jedna ‚Latinka'. Anka Tomlinović, kći jednog fotografa. (. . .) Bila je besprekorna devojka, ali je za pola patrijarhalnog Mostara bila strašna pomisao, da jedan naš pravoslavan momak, i to jedan Šantić, uzme katolikinju. Ni Aleksina majka to nije mogla da podnese. Kad se on, voleći devojku, kolebao i lomio, majka ga je dojkom i svojim mlekom zaklela da je posluša. I poslušao je, s krvavim srcem« — Vl. Ćorović, u navođenom tekstu.
[141] *Pod vrbama,* u izboru *Srpske književne zadruge.*

svojim bescen-blagom, nepotrošivim, i onda kada je očito pokušavao da se, u jednom trenutku, bezuspešno pridruži pesnicima »dekadentima« (u prvom redu Panduroviću koji je »sahranio« svoju ljubav: »Ovdje sam ljubav sahranio svoju / U ovo more plavo i prozirno / Gdje školjke leže. Ona sada mirno / Počiva na dnu . . .«).[142] Ali zato je i moglo da se dogodi da mu ta nimfa, kao idealna — neostvarena, potisnuta — ljubav pod vodom, bude isto tako i simbol njegovoga *roda* kome će on posvetiti, 1903, svoje stihove u *Elegiji:* »Tu, u gluho doba, kad mesec zasija / I tvoj talas plane *sjajem dragog kama,* / Jedan lik, od krina i od kamelija, / Na modroj stijeni pod omorikama / — / Pojavi se. Sama, u *providnom velu* / Od srebrne magle, ona stoji tako / Blijeda i tužna. I dok vjetar lako / Pramenove *zlatne* mrsi joj po čelu, / — / Njezin pogled bludi preko mrtvih strana«. Potisnutost Erosa i potisnutost roda dozivaju ovde isto »vilinstvo« u gotovo savršenoj istoj stilizaciji, ali u kojoj se gubi razlika između Erosa i roda. Taj »providni veo« i taj »sjaj dragog kama« koji je on »pozajmljivao« i Ženi svojih erotskih snova i svojoj naciji,[143] to je *konfuzija* koju je upravo dozivala ova potisnutost, i koja je omogućavala ovome pesniku, što će se iskazati pre svega kao pesnik seljačkog roda, da na putu ka svom seljaku što uzmahuje *krasnom* i »za rucelj hvata«, bude i pesnik ovog roda kao nimfe ili *vile* (što je ostao, gotovo do kraja života),

[142] U pesmi *Oblak.* Tu je, u svojoj slabosti otvorenoj povođenju za drugim, on od Pandurovića uzeo čak i rimu *Prozirno — mirno,* ali — što je tako karakteristično za njega — tamo gde Pandurović vidi samo *blato* rake, on otkriva kako se grob preliva sjajem smaragda (i to u strofi koja sledi gore navedenim stihovima): »Granama svojim ljube je i grle / Korali rudi . . . Njezin se grob svagda / Preliva sjajem čistoga smaragda, / I šumi glasom čežnje neumrle«. Ovaj njegov letimičan susret s Pandurovićem izvanredno je rečit: to je susret s grobljanskom jamom, *sa blatom:* Šantić koji svuda zavejava svet draguljima, ne prestaje to ni ovde, na groblju.

[143] Ista, simbolička pometnja je i u »alegorijskoj sceni« *Vardar:* vile srpske slobode, što pevaju carskoj kruni u horu zajedno s vojnicima: »Trepti, blistaj, / Kruno sveta! / Tvoj vek slavni / Sada cveta! / . . . / Letećemo, kada glas / Tvojih truba zovne nas!«, došle su takođe iz vode; vojnik Miljojko video ih je tačno onako kako ih je Šantić viđao, pre toga, u erotskim svojim snovima: najpre se Vardar »u sto boja sjati poče«, a zatim se ukazuju, »po vodi, / Ispod breza, same vile!« Na podsmešljivu primedbu Momčila (drugog »lica« iz ove alegorijske scene): »Nage, je li?«, Milojko odgovara, tačno u stilu Šantićevih erotičkih pesama o vilama i nimfama, i ni okom ne trepnuvši: » . . . Skoro! Samo neki veo, / Što u boji duga sav trepti i zari, / Kao paučina oko njih se spleo . . . / . . . / Ja sav ceptim, strepim i upirem oči, / I ne dišem, čisto k'o da sam bez duše. / Kada ti se one prikradoše ploči, / Pa kamenjem dragim svega me zasuše«.

pod providnim (prozirnim) velom bečkoga jugend-stila, ali konfuzija koja je i omogućila da on, u ljubavnoj svojoj poeziji, bude i pesnik ovoga post-romantičarskog jugend-stila što sanja nage žene pod velovima, sa labudom, i pesnik sevdaha, iz muslimanske folklorne lirike.

Ta ljubav kao nimfa i ljubav sevdaha, — ljubav što spava, ogrnuta velom, među koralima, i ljubav sevdalijska, u kojoj sevdalija sanja *da izvali direk* na kapiji voljene Emine, — to su dva sveta ponorom razdeljena: svet bečke secesije i svet muslimanskog folklornog sevdaha. Ako se oni ravnopravno javljaju u Šantićevom delu, tome je razlog, svakako, u samoj stvarnosti njegovoga sveta, *u Mostaru* u kome su se ukrštale ove dve kutlure i dve civilizacije, krajnje protivurečno; ali to, što je Šantić bio sposoban da se bezazleno predaje ovom protivurečju i da, kao patrijarhalac, Sin i Brat, ali i kao pesnik golgotsko-vaskrsne mitologije, bude *istovremeno* i pesnik nimfe i pesnik svoje slavne *Šerife,* za kojom je vikao: »Aman, što je krsna! I sjajna i vedra! / Što li joj se tresu *ona pusta njedra«,*[144] ili one *Feride*[145] što se ljulja »u ljuljajci lakoj o murovoj grani«, pa izaziva u njemu želju da se »omakne« iz te ljuljajke i uleti u njegove ruke: »U avliji, sama, ljulja se Ferida, / U ljuljajci, lakoj o murovoj grani. / Sve što imam kmeta, njiva nebrojani', / Sve bi' za nju dao, i još život prida! / . . . / O lijepa, plava, mezimico majke, / Omakla se u moj prozor iz ljuljajke, / I ja te u svoje dočekao ruke«, — van svake je sumnje izraz ove *vanživotne* njegove konfuznosti. Svakako, postoje i nebitni, čisto »književni« razlozi ovog Šantićevog predavanja sevdahu, od kojih su najznačajniji: onaj na koji ukazuje P. Slijepčević,[146] govoreći o tradiciji sevdaha u poeziji muslimanskih pesnika, najpre onih sasvim neznatnih, Rizabega Kapetanovića i bega Bašagića, a zatim Omerbega Sulejmanpašića, Karabegovića (Avde i Avde Hasanbegovog) i Osmana Đikića, i onaj na koji ukazuje, — po svemu sudeći s razlogom, — Ćorović, govoreći da je pod uticajem Bogdana Popovića, koji je u svojoj kritici pohvalio pesmu *Moja komšinica* u kojoj (po njemu) »ne samo Marina mahala, no cela pesma miriše od Marina cveća i njene ljubavi«, Šantić 1902. i 1903. napisao svoj ciklus *Ali-begov sevdah* (»u

[144] U pesmi *Šerifa* (1914); *Pesme,* 1918.

[145] Iz pesme *U ljuljajci.*

[146] U već navođenom članku o Šantiću.

kome ima nekoliko lepih i originalnih motiva i pesama, od kojih su neke dobile široku popularnost: *Emina, Pod jorgovanom«).* Uostalom, *Srpski književni glasnik,* u vreme Popovićeve kritike Šantićevih pesama, još zna za kolebanja: on još traži svoju formulu »evropeizacije« koja će suštinski biti nespojiva sa romantičarskim kultom folklornog stvaranja, — ali i sa *svakim* obraćanjem folkloru, — i otuda će on moći u istoj svesci (br. 3, martovskoj, za 1901) da objavi i Skerlićev tekst o Gijou (a takođe i odlomke samoga Gijoa, *Problemi suvremene estetike,* iz njegove knjige *Budućnost Umetnosti i Poezije),* i pesme *Of!* i *Burma* Jelene Dimitrijević. Tako se, u istoj svesci *Srpskog književnog glasnika,* ukrštaju rečenice (kao čitave epohe i civilizacije) kojima je Gijo Raskinovom i Sili Pridomovom predubeđenju da je mašina protiv umetnosti, suprotstavljao ne samo ideju da »lepota treba da se intelektualizuje«, nego i lepotu lokomotiva, — ali i »lepotu modernih topova, lepotu u koju ulazi neko neodređeno osećanje straha«, kao i uverenje da će »možda jednoga dana sredstva kretanja postati poetična, ako se problem upravljanja balonom bude najzad rešio, i ako čovek uzmogne menjati mesto lebdeći kao ptica u vazduhu«, — sa rečenicama iz pesama Jelene Dimitrijević: »Opet te videh, džanum kado, željo moja, / Videh te ja. / Jarabi, šućur. Da sam srećan, kuzum hanum, / Marmara zna; / A Rum-Ili je opevala sreću moju, / Sastanak taj. / Anadol, opet, vas u čudu, uzvikuje: / Aškolsun Vaj!« Taj jezik duše koja je *»dertli«,* i kome je potreban *rečnik,*[147] opsenio je i Aleksu Šantića, tako da su neke njegove pesme, koje je štampao 1902, u stvari isključivo pesme u slavu ovog jezika (»Svi mi vele: bolan, dozovi se tobe! / K'o da nema tobe u Bir Hadži-Bobe, / Kao da sam neki dinsuz bez imana, / Te ne slušan, senkim, sure iz Korana! / . . . / Pa što će mi ludi nasijat uleme / Kad Bir Hadži-Bobo hasul je u sveme?! / Ili je to đunah što dunjaluk volim? / Što se za dunjaluk svom Alahu molim? / Što mi hućum dođe pa do heftu dana, / Sam u bašti slušam bulbule sa grana, / Kako haber daju s đula i behara / A ja merak vežem golem bez karara«, i tako dalje).[148] Očigledno je da je Šantić, posle kritike Bogdana Popovića, — ali i posle pesama J. Dimitrijević u *Srpskom književnom glasniku* (Bogdana Popovića), — tražio

[147] Uz pesme J. Dimitrijević objavljen je, takođe, i rečnik: *»Jarabi, šićur* — Gospode, hvala; *Rum-Ili* — Rumelija; *Aškolsun* — Bravo; *Dertli* — sreća«, itd.

[148] *Bir-Hadži Bobo* (1902).

svoju *literarnu* šansu u oponašanju muslimanske lirike derta i sevdaha koje je završavalo u čistom *pastiširanju* njenog jezika *(Bir Hadži-bobo, Bona najlo . . . , Poruka, Lijepa je hana . . . , Pod beharom),* objavljujući svoje »rane ljute što na sevdah slute«[149] i prikazujući se kao veliki junak ašikovanja što ne silazi s besnog konja: »Jahao sam konje, ašikov'o, pio, / Ali nigda nisam 'vako rahat bio!«[150] Međutim, napomena Slijepčevićeva, da su se u ovo doba u Mostaru »pravoslavni (. . .) većma libili javno pevati o ljubavi, odnosno oni su isprva ljubav zaodevali u serafimski veo. Naročito pravoslavna Bosna, tvrda i jednoumna, nije ni do danas ispevala mnogo ljubavnih stihova«, ostaje nezaobilazna: ovaj patrijarhalni pravoslavac kao da je *morao od Alaha da traži ono što mu njegov pravoslavno-patrijarhalni bog nije mogao dati:* da »bumbulovom pjesmom džan i hudžud grije«; otud će, uostalom, on i da pita (ali ne *svojim* jezikom): »Pa da li je s toga na me haram pao, / Što ja volim ono što je Alah dao«.[151] Samo, Ja ove Šantićeve lirike sevdaha nikada nije romantičarski neposredno Šantićevo Ja: uvek se Šantić drži, kao glumac, od njega na izvesnom odstojanju, i to: 1) ovim pastiširanjem tuđeg jezika (onoga kojim on, inače, ne piše *neposredno svoje* pesme, ni u to doba, ali ni pre ni posle 1902), i 2) svesno negovanom i izvanredno naglašenom *humornom* notom. Sve ove njegove pesme derta i sevdaha su prožete izvesnim humorom, tako da je *demonstrativna* objava velike čežnje tim humorom na neki način ublažena, a sâm Šantić njime kao da se pomalo drži na odstojanju od Ja ovoga sevdaha, što sve čini da je njegovo Ja, u ovim pesmama sevdaha (između pastiširanja muslimanske folklorne lirike i ovog humora), neko *Ja u ulozi, jedno glumačko Ja koje, čak, to ne želi ni da sakrije:* ne ide tu Šantić za neposrednim izrazom svoje čežnje (kao što je to pokušavao u svojim pesmama jugend-stila, s nimfama i harfama),[152] niti hoće

[149] U pesmi *Poruka* (iz iste godine); *Pjesme,* 1908.

[150] *Pod beharom; Pjesme.* 1908.

[151] *Bir-Hadži Bobo*

[152] Čežnja za nimfom je bezopasna. Ma koliko da Šantić hoće da vidi kako nimfe, »dok im vjetri mrse kosu dugu (. . .) zasiplju živo jedna drugu šakom korala« (U pesmi *Na žalu),* i ma koliko da on čeka da neka od tih nimfi iziđe iz vode i pruži mu utehu koju tako grozničavo i tako očajno čeka, ipak ima u njegovoj lirici u slavu svih tih nimfa i izvesne njegove slutnje da je sve to maštarija koja se, uprkos svoj njegovoj želji, neće ostvariti. Ta nimfa može da se želi, bez zazora i bez ikakvog ograđivanja, *neposredno,* upravo zato jer je to želja nečeg očigledno nestvarnog i što sâm jezik takve poezije nije jezik kojim se

tom čežnjom, — njenim lirizmom, — da omađija: *pozajmljujući* čežnju ovom Ja sevdaha, iz muslimanskog folklora, on uvek to Ja humorno stilizuje: »Kapidžik otvori, jer, moga mi dina, / Izvaliću direk i baglame tvrde, / Pa neka se na me svi alimi srde, / Jer za tobom, beli, ja crkoh, Emina!« Pri tome, čitav ovaj poduhvat pastiširanja jezika muslimanskog folklora kao njemu *tuđeg,* pretvara se i u svojevrsnu funkciju ovoga humora: Ja ovoga jezika je *smešno jer je tuđe* (u čemu se, inače, iskazuje tipično plemensko-patrijarhalistički duh Šantićev), ali je tako i sama ova »pusta« želja pomalo udaljena od Šantića: dok je oglašava, širokim gestom sevdalije, on je, kroz sva ova humorna pastiširanja, oglašava i pomalo *kao tuđu.* To je jedna *gluma* i sevdaha i njegovoga jezika, uvek ostajanje na izvesnom odstojanju od onoga subjekta sevdaha kakav će, kasnije, da se ispolji u vizijama *Đerzelez-Alije* Iva Andrića. Mogućna je pretpostavka da je ljubav sevdaha kao *neostvarena ljubav,* — ali i kao čežnja kojoj se subjekt sevdaha sav predaje, tako da bi se on mogao shvatiti i kao subjekt ove ljubavi za ljubavnu čežnju, a ne za samu ljubav, — privukla Šantića, tako da on, kao čovek večite čežnje, tu sebe i najpotpunije može da nađe: time, što se ova čežnja objavljuje, što izlazi iz noći Erosa, — tamo gde su nimfe, — na Dan u kome svako može da je, kao javnu, vidi, ona se utvrđuje u samoj sebi: to je erotska čežnja a na erotski čin. To je zadržavanje erotizma u oblasti čežnje, ili čežnja kao izmirenje Dana bez Erosa i Noći svevlasnog Erosa: vreme čežnje kao međuvreme ne-erotskoga Dana i erotske Noći, jedino vreme ljubavi Alekse Šantića, ono koje će tražiti kroz njega ritmove i

govorilo oko njega, u Mostaru, ni na ulici ni u kafani: Emina, s ibrikom u ruci, to je stvarnost a ne pozajmljeni literarni simbol, i želja za njom je stvarna želja: *humor,* koji se tu javlja (onaj koga nema ni za lek, niti ga može biti, u njegovoj »hajneovskoj« melanholičnoj čežnji za nimfama), jeste *znak nesmelosti za potpuno predavanje ovoj želji.* Ne vidi Šantić, ublažavajući ovim humorom svoju želju za Feridom, kako mu ona dolazi onako obnažena kao nimfa, nego je vidi kako mu je poletela u ruke jer se *omakla* s ljuljaške što visi o murovoj grani. Taj glagol *omaći se,* u ovoj pesmi žudnje, jeste svakodnevan, ali je ovde i provodnik ove humornosti, neka vrsta njenog jemstva: to je *smešna scena* (ta Ferida što se *omakla),* ali i sam subjekt ove želje, — Šantić, — u sopstvenoj svesti ukazuje se kao *smešan* i tako i stilizuje. Želja se tu sreće sa momentom smešnog, ona se malo ublažava, i zbog toga postaje lakše javno izreciva. Bez humora može da se želi samo nimfa: to je već »literarno« posvećen stil, ali to je i »literatura« kao nešto nestvarno što je, samom svojom nestvarnošću, unapred oslobođeno od svakog zazora.

boju srpske folklorne lirike, i to ne samo u doba njegovog *neposrednog* romantizma, pre 1904, nego i kasnije, u neizlečivom njegovome romantičarstvu (»Bulbul pjeva / Okolo Mostara, / Hodi, draga, / Evo nam behara!«).[153] Ali izraz Šantićevoga Erosa tu je izvanredno posredan, sve i kada ga on nije ostvarivao po gotovom tuđem obrascu (drugih pesnika ili folklorne lirike), u neprestanom, i osnovnom, svom nastojanju da sebe kao pesnika erotike *kroz njih* pronađe. Otuda, on koji je, povodeći se za Rakićem, kazivao kako »istinska ljubav za riječi ne zna«,[154] uistinu ne zna *za reč* ljubavi onako kako ne zna za ljubav: prava njegova ljubav ostala je ili *da prislužuje Sunce,* kao neko kandilo, u polju, sublimirajući se u »svijetle ptice«, ili je ostala *u tonu i prizvuku* njegove reči, bilo da se ona približava folklornom lirizmu neostvarene čežnje (»Ej, konjicu vjerni! Ej, ti moje krilo! / Gdje je doba ono, gdje su dani oni, / Kad je srce puno rahatluka bilo?«),[155] bilo da je, — objavljujući smrt ljubavi, — bliža osnovnom *tonu* poezije *Srpskog književnog glasnika* (»Ne hvataj, draga, više rukom belom / Za moje stablo. Zatresti se neće, / U slatkoj žudnji i sa snagom celom / Po tebi lepo da razaspe cveće»),[156] u sprezi dikcije pesnika *Srpskog književnog glasnika* i patrijarhalno-folklorne bezazlenosti Šantića, jedino sposobne da u ritam jednog Dučića ili Rakića (»ne hvataj, draga, više rukom belom«) unese »slatku žudnju« i da, uprkos onome Rakić-dučićevskom »Snagom celom« tu »lepo (. . .) razaspe cveće«. U takvim trenucima, ovaj pesnik nimfe (sa harfom) i sevdaha (što izvaljuje direke), taj večiti pesnik večite čežnje, neuslišeni *miljenik Alahov i bečke secesije,* — onaj što će, već umirući, poslednju svoju pesmu da posveti lepoti časne sestre koja je bdila, u bolnici, nad njim: »Kako si lepa, Sestro Pavina!«,[157] on kome ni agonija tela nije mogla da ugasi ljubavnu čežnju, nego kao da ju je samo još više raspalila, — pa

[153] *Behar; Pjesme,* 1908.

[154] U pesmi *Ne vjeruj,* koja je i mišlju i intonacijom čista (i bezvredna) kopija Rakića: »Ne vjeruj u moje stihove i rime / Kad ti kažu, draga, da te silno volim, / U trenutku svakom da se za te molim / I da ti u stabla urezujem ime . . .«, — pri čemu je ovaj poslednji stih donela bezazlena, đačko-romantičarska nespretnost Šantićeva: sav bezdan nepomirljivosti njegove s poezijom jednog Rakića tu je, u tome jednom jedinom stihu, koji je groteskno autokarikaturalan.

[155] U pesmi *Ej konjicu,* u izboru *Srpske književne zadruge.*

[156] *Tamni trenuci; Pesme,* 1918.

[157] *Iz bolničke ćelije, Srpski književni glasnik* 1925, XIV, 8; *Sabrana djela, II.*

mu srce »evo, evo, izgore celo, / Izgore celo!«,[158] — možda je dolazio do stihova u kojima može da se nasluti suza njegovoga Erosa, govoreći tonom pričanja, s umorom,[159] ali to je opet, kao i u svemu drugom, ipak samo treptaj ove suze bića što je pošlo »na sjajan susret srebrnih zvezda«,[160] ali slabošću zadržanog na rubovima egzistencije i osuđenog da samom sebi ponavlja više nego drugima: »I bol moj ogrni perlama i dugom«.[161]

[158] Ali koji ni tu ne može da skrene sa svog večitog puta ka velikoj svetlosti u koju se sve preobražava, ali ni da se otme *klišeima* svoje poetske svetlosti (posebno one iz pesme *Planinsko jutro)*: »Pogledaj! Širom / Ćelije naše, / Te svetle iskre / Lepote tvoje, / Kako se viju, / Kako se roje, / I rasipaju / Po svakoj strani, / K'o zapaljeni / Sami đerdani / — / I svuda, evo, / Gde koja pane, / Po jedno zlatno / Kandilo plane« *(Iz bolničke ćelije).*

[159] »Ponoć je, a sve mislim na te . . . / — / U tvojoj bašti ja te vidjeh juče, / Gdje bereš krupne raspukle granate«. *(Jedna suza:* iz 1910; *Pjesme,* 1911).

[160] *Na žalu*

[161] *Pozdrav; Pjesme,* 1911.

Jakov Šantić

Jakov Šantić umro je na rukama starijega svog brata Alekse Šantića; to je bila ona »strašna noć« na Lussin Picolo (Mali Lošinj), 7. decembra 1905, koja je izmamila Aleksi Šantiću sasvim »nešantićevske« slobodne stihove:

Rođeni brat moj,
Rođeni pjesnik moj . . . U tuđem zavičaju,
U maloj prljavoj sobi,
Na jadnim rukama mojim
Umire pjesnik moj. Umire slavuj moj.[1]

[1] U pesmi *Strašna je ovo noć (Brankovo Kolo,* 1906, br. 4); Aleksa Šantić posvetio je bratu Jakovu i pesmu *Pošljednje veče u Malom Lošinju (Pjesme,* Mostar, 1908; takođe u nepotpisanom članku *Brat oplakuje brata, Politika,* 1906, III, 867): tu se ponovo ukazuje ista »prljava soba« u kojoj je izdisao Jakov Šantić (»U prljavoj sobi, na ubogom odru . . .«), ali tu nema ni traga od ovoga patetičnog slobodnog stiha, kojim kao da su bol i panika Alekse Šantića tražili da se produže. Uopšte, taj slobodan stih iz agonijske noći Jakova Šantića ostao je bez dubljih posledica u poeziji Alekse Šantića, uostalom kao i sama ta agonijska noć: ako je Jakovljeva smrt bila još jedan podsticaj za doživljaj opustelog doma Alekse Šantića (u godini 1906, na putu ka *Pretprazničkom večeru,* napisao je A Šantić pesmu *Naš stari dome),* ona je ostala bez drugoga suštinskijeg traga u njegovoj poeziji: nema je u pesmama koje je Šantić 1906. pisao: nema je u *Boki, Ribarima, Hljebu,* a još manje u stihovima kao što su: »Nemoj, draga, noćas da te san obrva« *(Proleće),* ili: »Nekada sam i vas na koljenu cupk'o« *(Gospođici).* Sa zaboravom »strašne noći« na Malome Lošinju tonuo je u zaborav i ovaj patetični slobodni stih, koji je blesnuo u toj noći.

Od ove noći Jakov Šantić postajao je, nezadrživo, i svakim danom sve više, samo *brat* Alekse Šantića; njegove pesme štampane su, sve do 1910, u raznim časopisima, najviše u *Brankovom Kolu,* a zatim su prestale da se pojavljuju da bi, zajedno s jedinom zbirkom koju je on štampao, godinu dana pre smrti, 1904 (u Mostaru, pod naslovom *Pjesme),* ostale u sećanju samo onih najređih.[2] Senka starijega brata Alekse Šantića, koji ga je preživeo, kao da je sasvim zamračila njegov lik, dozvoljavajući mu, najčešće, zahvaljujući zaboravu (a ne samo onome što je Aleksa Šantić tek posle smrti Jakova Šantića uspeo da napiše), da ostane jedino kao neka vrsta *atributa* Alekse Šantića.

U stvari, Jakov Šantić, koji nikada nije uspeo da dostigne poeziju atmosfere kao Aleksa Šantić u pesmi *Veče na školju,* dolazio je, na mahove, do iste one ustreptalo-zagrcnute lirike *prisnog* ispovedanja po kojoj će Aleksa Šantić posebno biti zapamćen, pa čak i nešto pre Alekse Šantića. Do godine 1903. Aleksa Šantić nije znao za stihove do kakvih je dolazio Jakov Šantić krajem 1902 (između dva, sasvim »privatna«, stihovanja svog ljubavnog jada):

O. da li misliš, možda, u tom trenu:
Daleko negde, kud tonu visine.
Da ima neko, koji s bolom jeca
I sa suzama izgovara ti ime

[2] Poslednju pesmu štampao je Jakov Šantić u *Brankovom Kolu* 20. oktobra (2. novembra) 1905, u broju 4, pod naslovom *Tramonto* (i potpisanu *Gicalle).* Uz ovu pesmu poslao je Jakov Šantić uredniku *Brankovog Kola* P. Markoviću Adamovu pismo kojim mu prebacuje što nije objavio neke druge njegove pesme (»Možda vam je suvišno moje saradništvo. A ako je tako, ja ću bez oklevanja prestati biti dosadan. . .«). Posle ovoga pisma uputio je Adamovu još jedno pismo, kojim je tražio da ovaj više ne štampa njegove pesme: » . . . molim da to ne činite nikako i da one dvije pjesme, koje Vam neki dan poslah, spalite ili uništite na način, koji Vam god dolikuje« (v. Milan Budisavljević, *Posmrčad Jakova Šantića; Brankovo Kolo,* 1910, god. XVI, br. 45). Adamov zbog toga nije hteo više da štampa stihove Jakova Šantića; na vest o njegovoj smrti, štampao je, uz nekrološku belešku (nepotpisanu: » . . . Tek se oglasi lane s prvom knjižicom svojih nežnih pesmica, kad nam evo za navek zamuče. . .«), u kojoj se citiraju i stihovi iz pesme *Tramonto,* još dve pesme Jakova Šantića *(Proljeće bješe, Poslije groba,* u brojevima 3. i 4. za 1906). Po smrti Adamova, novi urednik *Brankovog Kola,* Milan Budisavljević, štampao je još dve pesme *(Zalutao galeb* i *Ekstaza,* u brojevima 13. i 14. za 1907), a zatim je, tokom 1910, o petogodišnjici smrti Jakova Šantića, objavio trideset i tri pesme koje mu je poslao Aleksa Šantić, uvek pod zajedničkim naslovom *Posmrčad* (u brojevima 43, 44, 45. i 46. od 26. oktobra i 4, 11. i 18. novembra).

(u pesmi *Viđenje).*[3] U ovo doba Aleksa Šantić ne zna ni za melodioznost ovakve, blago-eliptične strofe, ni za ovo: »kud *tonu visine«.* Kasnije će on ovu melodioznost i osvojiti i produbiti, ali za ovo »tonu visine«, kojim se otkriva suštastveno-poetska vizionarnost Jakova Šantića, on neće saznati nikada: on je bio odviše u neposredno-empirijskom i zdravo-razumskom svetu da bi mogao da dođe do ovoga »kud tonu visine«. Jakov Šantić je romantičarski, i sa povremenim sasvim beznačajnim podražavanjima Vojislavu Iliću, pevao jadikovku čoveka koji će umreti u dvadeset četvrtoj godini. Najvećim brojem svojih stihova u kojima pozno-romantičarska lirika može, u najboljem slučaju, da dođe do izvesne sugestije životne izvornosti poezije kao ispovesti, on je starinski pesnik »srca« koga opsednutost sopstvenim bolom onemogućava za dublje *tvoraštvo.* Pa ipak, on je s vremena na vreme dolazio do nekih duševnih motiva koji, uprkos tome što su uglavnom artikulisani dikcijom romantičarskom, jesu motivi iz kojih će se razvijati najznačajnija poezija prve decenije dvadesetog veka, i to pre svega poezija simbolističke poetike.

U nekoliko takvih trenutaka on je pripadao budućnosti neporečno više od Alekse Šantića; uzaludno je tražiti u poeziji Alekse Šantića stihove kakvi su ovi, iz pesme *Agonija* Jakova Šantića:

Meni se čini . . . Jedan san u meni
Istinski živi kao biće drugo.[4]

Taj san koji živi, kao biće drugo, u tajnosti nekoga drugoga, a skrivenog, bića, sklonjenog u neprozirnost i neizrecivost, nije u Jakovu Šantiću stigao da odjekne složenijim i sebi bližim poetskim orkestracijama. Ali, u samom motivu toga sna, kao drugoga bića (u motivu toga drugobićstva sna), ko ne bi naslutio već onaj stav duha koji će upravo u ovo doba početi da se traži u srpskoj poeziji, omogućavajući njeno posvećivanje u simbolizam? Jakov Šantić napisao je veći broj stihova u maniru vojislavizma (u maniru Vojislava Ilića svedenog na sliku lišenu duhovne i moralne drame), lomeći se između vojislavističke deskripcije i pozno-romantičarske versifikacije; ali on je, u nekoliko trenuta-

[3] *Bosanska vila,* 1903, god. XVIII, br. 2.
[4] *Brankovo Kolo,* 1904, X, 19.

ka, bio takođe zahvaćen i simbolističkom religijom noći, otvarajući se imperativu oslobođavanja ne samo od vojislavističke deskripcije nego i od predmetnosti neposredno-empirijskoga stava duha. Njegovo traženje noći, kao oslobođenje od neposredno-empirijskoga sveta, javlja se nedvosmisleno u duhu univerzalizma; to je univerzalizam koji Jakova Šantića okreće ka noći: i za njega je noć, nepobitno, noć neposredno-empirijskog sveta, kao sveta usamljenosti, sveta bez senzacije jedinstva. Bajka, koju će Jakov Šantić, sluteći *drugobićstvo sna,* pokušati da potraži pod mesečinom ekstremnoga, ali i krajnjeg (zamirućeg) romantizma, u stvari je *bajka univerzalizma,* koju će on u pesmi *Na mjesečini,* objavljenoj prvi put 1903,[5] religijski da doživi i koncipuje:

Mjesečina! . . . Tiho! . . . Ćujem jednu bajku
Što šumi s neba i pada po vodi,
Struji kroz dušu! . . . Ja joj ne znam riječi,
Nit njen smiso. Osjećam da hodi
U svakom šumu, blistanju i trenu.
. . .

Ni jedna noćca da još bila nije
Bez bajke ove, kojoj niko jošte
Ne pojmi smiso! . . . Biće, Gospod sami
Tu bludi i šapće u noći i tami,
Bajku, punu tuge, praštanja, milošte.

Noć, u kojoj se ova bajka objavljuje, jeste noć poimanja, ali i noć reči; nije ni najmanje slučajno što je Jakov Šantić u dva maha ovde napisao reč »smiso« i što je, suočen sa ovom bajkom, izgovorio: »Ja joj ne znam riječi«. Ta bajka univerzalnosti je bajka o natpojamnom i nadjezičkom jedinstvu; ona »govori« *šumom* i *blistanjem;* ona bludi i šapće u tami. Kao takva, vanpojamno-vanjezička, osuđena da bude nekakav *šum* s neba koji pada *po vodi,* ona se javlja Šantiću kao »Gospod sami«; u stvari, taj »Gospod« je samo religijska forma ovoga vanpojamnog univerzuma, koji govori šumom, i koji zahteva noć (i vodu) onako kako odbija stvari neposredno-empirijskoga sveta, odbijajući sećanje na njih kao sećanje na svet usamljenosti.

[5] *Nova Iskra,* 1903, god. V, knj. II, 327.

Ova pesma *Na mjesečini* bila je značajna i za Aleksu Šantića. Nema nikakve sumnje da su reči Jakova Šantića o »Gospodu«:

. . . . Biće, Gospod sami
To bludi i šapće u noći i tami

našle odjeka u pesmi Alekse Šantića *Hristov put* (napisanoj četiri godine kasnije, 1907), u kojoj je i stih:

Sam gospod stupa i blagoslov lije,

kao i u pesmi *Svijetli put* (takođe iz 1907):

Kao da se nebo bliže zemlji svija
I sam Gospod hodi preko mirnih strana.

»Bajka« Jakova Šantića, u ovome »Gospodu *samom*« koji *bludi,* pun praštanja i *milošte* (kod Alekse Šantića on *stupa* ili *hodi),* kao da je, čak, u samom osnovu kasnijega patrijarhalno-religijskoga transcendentalizma neumitne satisfakcije Alekse Šantića. Ali to, što Aleksa Šantić piše za ovoga »Gospoda samog« da *stupa* i da *hodi,* umesto *bludi* Jakova Šantića, nije ni najmanje slučajno: nema u Alekse Šantića one *bludnje* koja će, u nekoliko trenutaka, očito da potraži duh Jakova Šantića: Aleksa Šantić je do poslednjega svog atoma u patrijarhalističkom empirizmu; on čuva vezu sa utvrđenim poretkom stvari, sa njihovom neposredno-empirijskom materijalnošću. On je ograničen i nesposoban da dođe i do one slutnje univerzalističke noći do koje je dolazio Jakov Šantić.[6] Žudnja Jakova Šantića za noći

[6] Treba samo uporediti pesmu *Noć* Alekse Šantića sa pesmom *Na mjesečini* pa da se ovo vidi. U pesmi *Noć* (napisanoj 1903), koja počinje stihovima: »*Kako je milo* u ovoj samoći! / Jezero sjajno snom dubokim spava«, Aleksa Šantić nije samo video kako, u noći, »obrasla *trnjem* streme brda plava« i kako »magla *po vrbaku* / Zamrsila se s mjesečinom mekom«, nego je, — usred toga sveta koji je sačuvao svoje osnovne elemente i u noći (i trnje i vrbak), i uz to precizno izveštavajući o mestu na kome se nalazi, pa čak i o položaju svog tela: »Pokriven granjem borovine modre, / *Ja ležim ovdje* na zaspaloj kosi«, — »bajku« ograničavao nastojeći da odredi i njen materijalni uzrok: »Jedna se *grana* povila pa ti'o / Šapće mi nešto, *kao da je bajka*«, ali i njenu sasvim racionalno ograničenu sadržinu: to bi, možda, mogao da bude »sveti pozdrav / Što mi ga s neba šalje dobra majka«, ili »posvećena moja mladost rana«, sećanje na nju

kojoj se ne znaju »riječi«, ali koja (kao talasi njene mesečine) »struji kroz dušu«, dublja je i istinitija: ona snagu svoju crpe iz Šantićevoga straha od podneva, koje zna za »bezdano« ili »neiscrpno«, za »tajno«:

Sav purpur snova, koje srce samo
Bolesnom vatrom zamišlja i stvara,
Dosadno podne postade u trenu
S pustinjom svojom pepela i gara.

. . . Ja nisam tada osjetio ono
Za čime čeznuh: veliko beskrajno,
Bezdano, strasno, neiscrpno, vječno,
Veliku istinu svega što je tajno!

(u pesmi *Podne*).[7] Banalnost ovoga »purpura snova« je neporečna (iako je, valjda, u času kada joj se Jakov Šantić predavao, bila manja nego danas): ona je izraz one iste Šantićeve nemoći da nađe »riječi« za »bajku« noći. Taj san se ne zna, i on se ne daje znanju; on i jeste san upravo zato što ne može da se dovede do znanja, do racionalnosti, što ostaje u stanju neodređenosti. »Purpur snova« ide iz tog osećanja neodređenosti, iz potrebe da se ona, neizreciva, kaže: *»bolesna* vatra«, međutim (koja je kao vatra žudnje za noći, ili »vatra« ekstatičke žudnje pod romantičarskom mesečinom?), nije banalnost jer strah od podneva nije ovde delo banalnosti nego izvornog doživljaja. Očajanje Jakova Šantića u podnevu odjekuje prigušenim, lirski neprodubljenim, ali nesumnjivo autentičnim akcentima u pesmi *Podne*, produžavajući se kroz sve značajnije lirske trenutke ovoga pesnika, a pre svega kroz njegovu žudnju za »bajkom« noći. Ta bajka začeta je u žudnji za bekstvom od podneva kao od same smrti:

(». . . Pa priča meni, iz minulih dana«). Umesto »bajke« univerzalizma Jakova Šantića, koja se objavljuje kao »Gospod sami«, ne dozvoljavajući *nikakvu predmetnost* neposredno-empirijskoga sveta, i nikakva tumačenja (nikakvu »majku«, i nikakvu »mladost ranu«), ovde je, kod Alekse Šantića, *grana* koja mu priča; umesto osećanja Jakova Šantića da ta bajka mesečine *struji* kroz dušu: »Ja joj ne znam riječi, / Nit njen smiso . . .«, to je ograničavajuće nagađanje, *s pogledom na vrbak:* »O, ko bi znao? Tamo u vrbaku / Ja čujem šumor i molitvu snova«. (Ali otuda, u ovome prividnom predavanju noći, i noć i »bajka« su prividni, a *književnost* neumitna, ona koja će da likuje završnim stihom pesme Alekse Šantića: »Umire tužno pjesma labudova«.)

[7] V. u zbirci *Pjesme*.

Sve mrtvo spava u podnevnom jugu,
I duh, što pati, neće naći drugu
Utjehu do tugu i umor bijedan.

Bježi s ovog mjesta! Gle, ovdje sve mrije,
Sve, pa i ljubav, — priroda je pusta
Tu za bol i radost!

Podne je pepeo noći, pustoš u savršenoj (bezizlaznoj) usamljenosti, i smrt u njoj: podne je antiteza romantizma noći kao sveta snova, ali pre svega kao sveta vanpojamno-vanjezičke univerzalnosti koja, kao bajka iz pesme *Na mjesečini,* »šumi kroz dušu«, odbijajući stvari neposredno-empirijske realnosti kao same stvari podneva ili stvari samoće i »mrijenja« u njoj. To je, svakako, romantizam noći umesto patrijarhalističko-familijarnog romantizma Alekse Šantića, ali romantizam noći kao preludijum (prigušen, pun kolebanja i svakojakih zastranjivanja) za neke osnovne duševne motive simbolizma. Nesumnjivo, »strujanje« ove istine koja je »velika« jer je tajna (bezdana, večna), tu ni najmanje ne prodire u sâm jezik: ako je Jakov Šantić bio u noći, »na mjesečini«, u toj noći nije bio i njegov *jezik*. Taj jezik ostaje jezik podneva: to je jezik podneva »na mjesečini«. Jakov Šantić doista ne zna »riječi« bajke simbolističkog univerzalizma: pitajući se o njenome *smislu,* koji je trajno uskraćen (pa zbog toga ova noć i jeste noć simbolističke *tajne),* on je bio, svakako, beskrajno daleko od poetskog jezika uskraćenog smisla: daleko od pesničke reči kao reči ovoga smisla bez reči (tog skrivenog smisla). Onaj *misaoni* element, koji će povremeno da izbija u njegovoj prevashodno »ispovednoj« lirici, — dajući toj lirici ne samo ton nego, ponekad, i dimenziju koju je uzaludno tražiti u poeziji drugih pesnika »srca« ovoga vremena, — i koji će, još u času kada se pojavila njegova zbirka *Pjesme,* potaknuti ponekog od njegovih savremenika da tvrdi kako u njemu boravi i jedan *filosof,* ali se taj filosof, navodno, »izgubio u pjesniku«,[8] u prvome redu je izraz, i neumitnost, ove nemoći za poetsku reč kao za reč skrivenog smisla ili smisla bez reči: za reč simbolističke »bajke« sveobjedinjavajuće noći koja ne govori jezikom nego šumovima, koja je intuicionistička a ne racionalistička.

[8] U prikazu njegove zbirke *Pjesme* (potpisanom X. Z.), *Brankovo Kolo,* 23. XII 1904 (5. I 1905).

Ali, u tome ovaj pesnik (kome je bilo dato *tek da počne* da piše), nije nikako usamljen: ova refleksivnost, koja se rađala u nemoći za stvarnije otvaranje simbolističkoj bajci univerzalne (nedokučive, natpojamne) noći, i koja je simbolističkom idealu poezije te noći protivurečila, uslovljavajući da se simbolistička lirika, inspirisana idealom iracionalne univerzalnosti, ostvari, u najboljim svojim trenucima, kao *refleksivna* lirika, svojstvena je i većim *i egzistencijalno srećnijim* pesnicima od Jakova Šantića, u prvome redu Jovanu Dučiću. To je misao o nepoznatom, a ne sámo to nepoznato; to je reč *šum*, a ne sâm šum i ne sámo *strujanje* koje bi, i kroz racionalnost neotuđivu od jezika, tu racionalnost (kao u poeziji autentičnog simbolizma) ograničila i učinila *kolebljivom*, koja bi u nju unela element tajne unoseći u logičnost jezika elemente ilogičnog, — unoseći noć u jezik podneva. Sve ono »jasno« i »logično«, što je neotuđivo od osnovne Dučićeve pesme i što je njenu harmoničnost lišavalo svakoga složenijeg kontrapunkta, svodeći je na simetriju, jeste izraz one iste svevlasne (i sasvim zdravo-razumske) racionalnosti koja je živo protivurečje stvari i reči, suštine i jezika (noći i »izraza«), u njegovoj misli svodila na sasvim intelektualno »primitivan« pradoks, osuđujući Dučića na *dekorativnost* (stvarno protivurečje nije dekorativno, nego je dekorativan samo paradoks, to *zaleđeno* protivurečje).[9] Nedostižnost (neostvarljivost) simbolizma kao poetike idealističko-mističkog univerzalizma, i kojoj ne prestaje da protivureči stvarnost jezika, rođenog u akciji, u podnevu, i osuđenog da bude nesavladivi element protivurečja duhu simbolizma kao duhu noći (koja je izvan jezika jer je izvan akcije), ne iskazuje se ovde dramom u jeziku, kao dramom noći u podnevu ili iracionalnosti u drami racionalnog jezika. Utoliko je neumitniji trijumf »jasnosti« nad nejasnošću, ili »misli« nad »muzikom«, i, sa njim, odricanje od simbolizma.[10]

[9] Zbog toga je refleksivna Dučićeva lirika dekorativna; ali zbog toga je dekorativna čak i pozna njegova lirika, kojom je on hteo da se ostvari kao religijski pesnik: i misao i bog prokleti su tu na primitivnu antitezu paradoksa (crno je belo), ali koja vodi u *dekorativnost elementarnog kontrapunktiranja*. »grosso modo« (crno — belo, pustoš — bog, zlatna čaša — otrov).

[10] Na počecima svojim, kada je pokušavao da se pre svega ostvari kao pesnik simbolističkog prevazilaženja »parnasovca« Vojislava Ilića, Dučić je pisao da je poezija »sa simvolistima dobila (. . .) lijepu filosofiju simvola, čistu filosofiju pjesništva«; sâm parnasizam bio je priprema za »tananu poeziju

Ne možemo znati da li bi se Jakov Šantić odrekao simbolizma, onako kako je to učinio Dučić: on je umro pre nego što je uspeo i svoje slutnje duševnih motiva simbolizma (ili slutnje simbolističkog ideala) da usaglasi sa poetikom simbolizma. Ali je nesumnjivo, iz *ono malo* poezije što je ostala od njegovih stihova, prvenstveno romantičarsko-ispovedno stilizovanih (i osuđenih, tako, da ostanu na granici između devetnaestog i dvadesetog veka), da su ideali te poetike tražili srpski jezik i kroz njega. Može se, možda, utvrditi da je on, koji je u traženju spasonosne, sveobjedinjavajuće, nad-racionalno univerzalne noći, našao u mostarskoj Dučićevoj zbirci iz 1901. izvanredno veliki, i značajan, podsticaj, *pre Dučića* naslutio, pesničkom intuicijom, da jezik te noći ne može da bude, čak, ni *zvuk* (»muzika«) u stilu verlenovskoga simbolizma,[11] nego da je to, kao što se dâ videti iz njegove pesme *Na mjesečini*, u stvari *šum:* u zvuku stvari kao da se još sećaju sebe: u zvuku, ma koliko on bio »iracionalan«, ipak ima još nekoga sećanja stvari na stvar: zvuk čuva stvari; on ne raskida vezu sa sferom racionalne artikulacije.[12] *Šum*, međutim,

simvola, za onu, tako reći, metafiziku osjećanja koja danas ulazi srećom u stihovanu književnost« *(Spomenik Vojislavu; Delo,* 1902, knj. XXIV, br. 2). Znatno kasnije, on koji je motive simbolističke poetike ne jednom uzimao za motive svojih pesama, proglašavao je simbolizam za prost *»manir«* (»Simbolizam . . . nije bio nov duhovni pokret, koliko jedan nov manir«), ali i za *laž:* »Njegovo pretpostavljanje maglovitih nagoveštaja svakom jasnom i logičkom izražavanju jeste lažno; i, najzad, njegova muzika vetra i vode pre ljudskog govora (‚muzika pre svega'), samo je jedno besciljno precenjivanje sporednih slučajeva. Zato je taj pokret prošao sa dosadom, kao i sve drugo što je imalo nesreću da se jednom nazove modernizmom« *(O pesniku; Blago cara Radovana,* Beograd, 1932). Svakako, ne postoji nijedna poetika koja nije »precenjivanje sporednih slučajeva«. Ne postoji integralna poetika: integralnost se ne ‚daje *neposredno* nigde, pa ni tu; u integralno, kao ono »glavno«, uvek se ide iz »sporednog«. (U tome smislu ono i nije ništa drugo nego delo »precenjivanja sporednih slučajeva«, i, zbog toga, »ukidanje« njihove »sporednosti«.) Dučić koji ovo piše jeste Dučić koji hoće da ide carskim drumom: koji hoće *neposrednu* integralnost, kao ono *»glavno« bez »sporednog«:* to je koncept apsolutnog pesnika ili apsolutne, nesumnjive, veličine. Ali, ove reči protiv simbolizma piše i Dučić koji je prvi svesno pokušao da bude simbolist, a čiji simbolizam je završavao u »jasnom i logičkom izražavanju«.

[11] U pesmi *Jesen* (pisanoj 12. XI 1904, objavljenoj u *Brankovom Kolu* 1907, XIII, 44), on ima stih kojim tvrdi da čuje »bez zvuka muziku, Betovna očaje!« Bez obzira na ove prazno-patetične »Betovna očaje«, ta *»bez zvuka muzika«* javlja se, neosporno, kao ideal savršene idealizacije ili apsolutne dematerijalizacije: kao ideal ekstremnog simbolizma.

[12] U prvoj verziji pesme *Noćni stihovi (Zora,* 1900, V, VI, 197, — pod naslovom *Jadranski soneti, IV).* Dučić je još uvek znao za *zvuk*, a ne za *šum;* tek

počinje tamo gde prestaje artikulacija: šum je »zvuk« noći koja je neartikulacija ili konfuzija zvukova: on je noć zvuka, odvajanje zvuka od stvari; zvuk je singularan, šum je pluralistički: to su *zvuci* koji su se odvojili od stvari, koji se više ne sećaju stvari: *šum je zvuk koji je zaboravio stvar,* zvuk koji, oslobođen od stvari, jeste oslobođen od pamćenja, od svoga »identiteta«, i koji se *zato* ne može razlikovati od drugih zvukova. Šum je zvuk lišen

u poslednjoj verziji ove pesme, u zbirci *Pesme* (izd. *Srpske književne zadruge*, 1908), — dakle osam godina kasnije, — Dučić je, stižući do potpune *definicije* ove duše, stigao *i do ideala šuma umesto zvuka*. Tri verzije Dučićeve pesme *Noćni stihovi* jesu tri etape u definisanju simbolističke duše (ili, čak, neka vrsta njene skraćene istorije). Stihovi u prvoj verziji: »Svaki cv'jetak, kamen, talas, list sa gore, / *Zvuk svoj ima* u njoj, svi šapću i struje . . . / *I moj duh se mračni* jasno u njoj čuje / I mir kad ogluvi, il vjetar kad ore. / — / Ja sam dio noći«, redigovani su za zbirku *Pjesme*, ali to je redakcija bez dubljeg značenja; tek u zbirci iz 1908. došlo je do stvarne redakcije: »Svaki cvetak, kamen, talas, list sa gore, / *Šume* u toj pesmi, i šapću i struje; / *I moja se duša* jasno u njoj čuje, / *Kao neko tamno nevidljivo more.* — / Ja sam deo noći«. Tu više nema »duha mračnog«, iz prve verzije, nego je umesto njega ova duša; ali tu nema, takođe, ni zvuka nego šuma. Te dve promene (»duha mračnog« u dušu, i zvuka u šum) *nisu* ni najmanje beznačajne; one potvrđuju da je Dučić osećao *problem* simbolizma kao problem univerzalizma: tamo gde sve »zvuk svoj ima«, još uvek postoji pamćenje stvari, ali tamo ima i partikularnosti; tu još nije izvršeno .stapanje„i zbog toga je tu još prisutan »duh«, i to kao »duh mračni«. Tamo, međutim, gde je senzacija univerzalnosti, nema i ne može biti zvuka, jer nema pamćenja stvari: nema ovoga »duha« nego je tu ova *duša:* tu sve šumi, tu je *umesto zvuka duha šum duše.* Ta duša, koja sve obuhvata (sve sjedinjuje, sve sobom sadržava i *čuva),* neumitno jeste ova *duša šuma:* to je duša koja šumom čuva *sve* stvari, ali tako što im ne dozvoljava da budu stvari empirije, što ih odvaja od svake »jave«. To je duša beskonačne želje (neostvarljive želje, ili želje za koju nema i ne može biti nikakve »jave«), duša koja bi, kao apsolut, sve da obuhvati, ali tako što ničemu ne dozvoljava da sačuva svoju javu, duša koja će zahtevati, u pesmi *Slušanje* (u mostarskoj zbirci, *Jadranski soneti, III*), da stih: *»Odlaze zv'jezde* iznad moje glave« bude zamenjen, u verziji u zbirci iz 1908, stihom: »Dok ponoćne *zvezde šume* iznad glave«, i koja će, u pesmi *Akordi,* objavljenoj prvi put u *Srpskom književnom glasniku,* 1902, VI, 7, zahtevati, pored ostaloga, da se stih kojim Dučić kaže da razume »Taj jezik Bića i taj *jezik stvari*« zameni (i to tek u verziji za *Sabrana dela*, izd. *Narodna prosveta*, Beograd, 1929—1932) stihom: »Taj jezik Bića i taj *šapat* stvari«. U ovoj, konačnoj, verziji, *jezik* nije zamenjen *šapatom* iz razloga »akademske« stilistike prema kojoj je ponavljanje reči greh nad grehovima: gde je jezik bića, koje se ovde traži, ne može da bude i jezik stvari; tu može da bude samo njihov šapat. To Biće je ne-stvar (i ne-svet), biće idealizma koje »nastaje« dematerijalizacijom stvari: ako su tu sve stvari »sačuvane«, one su sačuvane kao i zvezde koje više ne »odlaze« nego *šume,* ali izvan svoje sopstvene stvarnosti: zvezde koje šume *nisu* zvezde.

To bi imalo da bude umiranje zvezda empirije ili objava nadempirijskog bića ove duše kao kosmosa u sebe uronjenog, samodovoljnog Ja koje hoće noć jer

individualnosti. Šum je zvuk bez zvuka: zvuk noći, koja nije samo noć stvari nego, nužno, i noć zvukova. U noći se ne vidi jasno, ali u noći se i ne čuje jasno. Noć je noć čula sluha kao i čula vida. Ona je »simbolistička« utoliko što je *trijumf sinestezije,* zasnovane na jedinstvu čula koje je, međutim, dovedeno do apsolutnosti u kojoj iščezava svaka čulnost: ona je adčulna«,

neće svet (kao svet drugih bića i stvari): u stvari, jer neće *zvezde čoveka nad ponorom.* Zbog toga tercine soneta *Slušanje:* »Ja svu noć slušam talas što romori, / Ah, u njemu čujem glas tvoj kako zbori, / U dv'je kaplje vidim dva ti oka mračna — / — / Dok se strašnim mrakom otvaraju tada / Dolje — ponor mora, srcem — ponor jada, / Oba crna, mutna, duga, beskonačna», dobiće svoju novu verziju: »Ko svileni crni noćni galeb, tako / Moja duša pada na talas, polako, / I zaspi u svojim suzama, ko dete. / — / A kad je probudi srebrnasta zora, / U njoj vas dan šumi noćna pesma mora, / Puna jedne bolne neutešne sete«. Razlika je ogromna; nju diktira upravo zahtev za univerzalizmom: u talasu, Dučić ne čuje više samo njen glas, niti čuje glas bilo koga drugog čovečanskog bića, nego čuje samo glas noći, da bi u njemu čuo glas svoje sopstvene duše. Stihovi: »Moja duša pada na talas, polako, / I zaspi u svojim suzama ko dete« neosporno su izraz egotizma i narcizma (sa nečim od infantilizacije koja kao da je nužna u ovoj samodovoljnosti i samovoljenju), ali su i izraz osnovnoga nastojanja Dučićevog: nastojanja njegovog da se izmiri sa noći. Otuda tu, u novoj verziji, nema »strašnog mraka« ni »ponora mora« i »ponora jada« iz prve verzije: umesto njih je »srebrnasta zora« kojom se nastavlja ova pesma duše (kao »noćna pesma mora«, i »puna jedne bolne neutešne sete«). Ta »bolna neutešna seta« jeste seta narcistički samodovoljnog Ja. Želja ove duše samodovoljnog Ja kao kosmosa za sebe, jeste njena samo-želja: ta želja je beskonačna jer je njen objekt sama duša: beskonačnost »pamtiveka« ove želje jeste beskonačnost kruga u kome je *subjekt jedini svoj objekt* (svi drugi objekti samo su funkcije ovoga samoželjenja narcističke duše). Ta želja je beskonačna onako kako je beskonačno kruženje subjekta kao sopstvenog objekta duše narcizma, ili kako je beskonačno ovo Ja koje »jeste« univerzum jer nema stvarnog objekta izvan sebe, jer se neprestano vraća sebi (beskonačnost je ovde beskonačno vraćanje narcizma), odbijanjem *drugog,* pa čak i stizanjem, u tome neopštenju, i do ideala ćutanja, do ideala tuge »što se nikad nije r'ječju rekla *(Zašto?,* u zbirci iz 1901: »prostranstva sjajna«, koja se tu rađaju, jesu prostranstva ove duše » . . . koja znade / Biti svijet za se, — ko zv'jezda nebeska, / Bačena u svemir što samotna bl'jeska, / Dok sv'jetova kraj nje blude milijarde«). Ali, ova »bolna neutešna seta« jeste seta »samotne« zvezde koja, po imperativu individualizma dovedenog do narcizma (»Biti svijet za se«), hoće pre svega tu »samostalnost«: ta zvezda otkriva svoj »sjaj« istovremeno kada otkriva ovu »setu«. Njena seta je *seta u sjaju,* ili sjajna seta, — seta estetizma. Svemir, u kome se ona objavljuje, jeste *lažan* svemir jer nije ponor: to je *sjajna seta protiv ponora, ili seta estetizma bez ponora umesto straha bića nad ponorom.* Zbog toga je, uostalom, Dučić i izostavio, u konačnoj verziji pesme *Akordi,* zvučni dvostih: »I sam u noći, pun leda, i straha, / Slutim i slušam, prestravljen, bez daha«: gde su *akordi* simbolizma tu ne može da bude straha od noći na koju upućuje simbolistički estetizam kao paradoksalni (bezizlazni: sjajno-setni) individualističko-idealistički univerzalizam.

idealistički nadmaterijalna u tome smislu što je univerzalnost koja se ostvaruje poništenjem svake partikularnosti, pa i one iz sfere čula. Ona je nadracionalna ali i nadčulna. Ona je ne-podne, ili ne-»java«. Ona je ne-samoća: univerzum. I ona je ne-smrt: večnost. Ona je apsolutna sinteza koja se ostvaruje poništenjem svake partikularnosti; njena »duša« jeste dučićevska duša: »kao neko tamno nevidljivo more«, duša koja iščezava u talasu noći (»Moja duša pada na talas, polako, / I zaspi u svojim suzama ko dete«): duša sveobuhvatne nevidljivosti, ili duša šuma kao anti-vida (anti-sećanja na svet, na stvar).

To je duša žudnje za apsolutnim: apsolutna, ili bespredmetna, žudnja, ona koja je beskonačna jer nema svog objekta, — jer je bezgranična. Ne znajući za objekt, ona ne zna za granicu, ni u prostoru ni u vremenu:

No, dok još imade
Na usnama ognja, zašto pitat — gdje si?
Vječna, kao nebo, ne umireš nigde!
Čak, daleko pošlje. u mogili mojoj,
Kad i samog praha nestane mi tude —
U eteru plavom naći ćeš me opet.
Da i mene samog stvoriš i da — budem!

(Želji).[13] To je besmrtna želja koja diže iz groba, jer njena silina briše sve granice (grob je granica između živih i mrtvih: između mogućnog i nemogućnog): želja bića za bićem ili bespredmetna želja: nema »objekta« te želje, ni u prostoru ni u vremenu. Ta želja je besmrtna (bez-smrtna) onako kako je bespredmetna (bez-predmetna), *neograničena* predmetom: beskonačna. U osnovi njene besmrtnosti jeste smrt predmeta (objekta). Ona nema ni prostor ni vreme. Ona, bekstvom od »jave« (koja je »java« predmeta ili akcije prema predmetu), upućuje na noć (kao na noć predmeta, ili kao na noć objekta želje), neka »čista« ili apsolutna želja kao želja bića za samim sobom, bića koje je svoj sopstveni »predmet«, ali koje je beskonačno jer je sebi nedostižno: jer ne može biti »predmet«. Ona upućuje na »*eter* plavi« (plavo je boja idealnosti, boja neba: boja vanpredmetnog predmeta) kao na bespredmetnost apsolutno-sveobuhvatnog. Taj

[13] *Bosanska vila*, 1903, XVIII, 19—20; isto u *Brankovom Kolu* 1910, XVI, 43.

eter je ne-stvar ili supstancijalnost koja se oslobađa od stvari, bitnost koja je nad-oblična, jedina »stvar« ove apsolutne želje koja je apsolutna jer nema stvari, — jer nije ograničena njome, — ono večno-esencijalno koje upućuje na bludnje i šumove u noći (na san kao »biće drugo«) jer ne dozvoljava svoje po-stvarenje.[14]

Ali zbog toga ljubav ove želje jeste *večernja* ljubav, ili veče ljubavi, veče erotike: veče »objekta« erotske žudnje. To je erotizam koji je bez »objekta«, i koji zbog toga posvećuje u noć (kao u noć objekta); to je preobražavanje erotske želje (kao želje za jedinstvom *kroz* »objekt«) u želju za noći, kao za apsolutnim jedinstvom ili jedinstvom bez »objekta«: kao za apsolutnim Erosom koji je potpuna prevaziđenost svake erotske žudnje, jer je apsolutno oroćavanje (bratimljenje) svega, u večeri koja najavljuje noć kao apsolutno jedinstvo iz kojeg se više ne želi povratak:

Mi smo tada, k'o brat i sestra, pojmili Boga i sebe
I razumjeli im ljubav . . . I ja sam tad umrijet treb'o

(Jedno veče).[15] Ovo: »k'o brat i sestra« jeste iz smrti erotske žudnje. Ono je, nedvosmisleno, stilizovano u duhu anti-erotskog patrijarhalizma (tu, kroz Jakova Šantića, progovara Aleksa Šantić, koji je, uprkos svim svojim ljubavnim stihovima, i gubeći se između hajneovske nimfe i sevdaha, ipak ostajao ono što je bio: Sin i Brat?): pa ipak, to anti-erotsko, patrijarhalističko-familijarno »k'o brat i sestra«, poreklom je iz večernje žudnje za univerzalnošću noći, ili za noći kojom se objavljuje »Bog ili nebo«. Ono bezazleno-dirljivo *umirućeg* Jakova Šantića: »I ja sam tad umrijet treb'o«, — to čime je on, iako bliži simbolističkim duševnim motivima Dučićevim nego empirijsko-patrijarhalističkom svome bratu Aleksi Šantiću, ipak ustrajno, nagonski, čuvao vezu sa Aleksom Šantićem, tako da bi mogao, uopšteno govoreći, da se shvati kao veza između Alekse Šantića i Jovana Dučića (nikada Dučić ne bi, u ljubavnoj pesmi, mogao da dođe do ovoga *šantićevskog* »k'o brat i sestra«), — to je grcaj

[14] Dimitrije Mitrinović imao je razloga da pozdravi Jakova Šantića (u *Srpskoj riječi*, 1906, br. 3; osim toga posvetio mu je i pesmu *U slobodi*, Bosanska vila, 1906, XXI, 8): u njegovoj poeziji našao je i ovaj *eter plavi* esencijalističkog univerzalizma o kome je i sâm pokušavao da piše stihove.

[15] *Delo*, 1904, XXXIII, 13.

neumitne žudnje za iščezavanjem u svejedinstvu, u noći koja je noć prostora i vremena, noć smrti u samoći i zaboravu, »u prljavoj sobi, na ubogom odru«.

Ipak ne treba zaboraviti da je ovaj pesnik, koji je video da su ognjevi sunca u zalasku *»grozni i divni«*,[16] pre svega begunac pred smrću (ko bi drugi nego takav begunac video, u ovo doba, tu *groznu* divotu zalazećeg sunca?): od 1902. do 1905. bio je u Švajcarskoj (u Leysin-u, — tamo je napisao pesme *Želja* i *Poslednja zima*),[17] zatim na Krfu, u Napulju, Herceg-Novom, Dubrovniku,[18] na Hvaru, Montani (1904) i najzad na Malom Lošinju. Njegov stih: »Bijela brazda druma ko neman ubijena«[19] možda tu negde, u ovim njegovim bekstvima, nalazi svoju *dramatičnu* plastičnost, retku u poeziji drugih pesnika ovog vremena. Takvim nekim drumom on je, u istoj godini (1904), povezivao Alpe i Mediteran: strah pred usamljenom alpskom ružom, čija lepota je »huda« jer je sama,[20] sa oduševljenjem kojim ga je zanosilo more: »Ko da nije doba / Moga bliskog groba, / No dan slave neke! / Zdravo moje more! / Zdravo moji žali! / Zdravo moji dragi školjevi i seke!«[21] Njegove reči, iz pesme *Ti gdje si sada?:*[22] ». . . da l' prostor ima / Strahotnu silu: snagu zaborava?« možda treba pročitati pred »hudom« lepotom alpske ruže, ili u časovima njegovoga oduševljenja morem koje povezuje obale, sastavlja sve rastavljeno, kao noć: prostoru, čija snaga je »snaga zaborava«, pokušavao je on da suprotstavi noć kao ovo more. Ta noć je noć prostora i vremena, noć koja odbija svaku sadašnjost kao »nepotpunu« i utoliko upućuje na *život u sećanju* koje je sposobno da ono što je bilo »nepotpuno« učini »potpunim«,[23] ali u osnovi neizlečivo lažnim upućivanjem jer je,

[16] *Mrtve večeri; Bosanska vila*, 1906, XXI, 5.

[17] To su prve pesme koje mu je objavilo *Brankovo Kolo*, u brojevima 40. i 45. za 1902.

[18] U Dubrovniku je umro njegov brat Jeftan (1896), takođe tražeći leka od tuberkuloze. Aleksa Šantić i njega je ispratio stihovima: »Tičice te zovu, eno poju glasi . . .« *(Na odru brata Jeftana)*.

[19] *Jedno veče*

[20] »Tuga sve pokriva svuda. / I alpska ruža, sama, suze lije . . . / Kako je tužna ljepota i huda, / Kad ostavljena u samoći mrije!« *(Alpske večeri; Brankovo Kolo*, 1904, X, 31—32).

[21] *Zdravo moje more; Brankovo Kolo*, 1910, XVI, 45.

[22] *Brankovo Kolo*, 1904, X, 19.

[23] »I sve što nekad nepotpuno bješe, / Prazno i pusto, — sad je puno draži! / Ah, ja sam sada sretniji no tada!« *(Sjećanje; Brankovo Kolo*, 1904, X, 14).

kao apsolutna noć, ona i noć sećanja jer je noć vremena; ljubav za »nepoznato« jeste jedina ljubav koju dozvoljava ova noć, ljubav koja je, takođe, »nepoznata«, onako kako je i njen »objekt« nepoznat, i koja se, zbog toga, *pričinjava* kao ljubav sklonjena u prošlost neprozirnu, tamnu, »vjekova davnih«:

Gle, plačem, evo, niti pojmim sada
Ni tugu ovu, niti uzrok njeni.
Ah, možda, to je neka bivša ljubav,
Vjekova davnih što jeca u meni

(Jedan život).[24] Tuga, koja se tu javlja, jeste tuga za ljubavlju koja je »nepoznata«, tuga kojoj se ne zna uzrok onako kako se ovaj ljubavi ne zna »objekt«, i koja je zato izvan vremena i prostora (gde je uzrok, tu je vreme i tu je prostor). Bezrazložna tuga je »forma« beskonačnog koje je bez forme jer je s onu stranu uzroka. Predavanje ovoj bezuzročnoj tuzi jeste predavanje beskonačno-bezuzročnom; bezrazložna tuga jeste ovde funkcija beskonačne ljubavi. To je tuga kojom ograničeno-konačno pokušava da postane beskonačno; to je tuga kojom Jakov Šantić

[24] *Srđ*, 1903, god. II, br. 18. — Po tome, »sudbinskom«, simbolizmu, Jakov Šantić se donekle približava Stevanu Lukoviću: i u osnovama njegovog simbolizma je, kao i u Lukovićevom slučaju, *nesrećna* egzistencija (po čemu će, uostalom, simbolističke težnje ova dva pesnika bitno da se razlikuju od simbolističkog estetizma J. Dučića). Otuda i izvesna veza između Šantićeve pesme *Jedan život* i Lukovićeve pesme *U pozni čas dana* (na njih ukazuje Dragiša Vitošević: *Srpsko pesništvo 1901—1914*, II, izd. *Vuk Karadžić*, Beograd, 1975, str. 71); samo, dok je kod Šantića to *»ljubav* vjekova davnih«, neka »bivša ljubav«, kod Lukovića je to *biće* uroñeno u »pradoba tavno«: Luković je otišao u slutnjama simbolizma i dalje i dublje od Jakova Šantića, sve do nagoveštaja jedne moguće simbolističke *metafizike*. Tome nije glavni uzrok u okolnosti da je Lukovićevo poznavanje simbolizma, posebno francuskog, bilo neuporedivo veće od Šantićevog: presudnije je to što je njegovo osećanje tuđosti u svetu bilo neuporedivo veće. Luković nije samo pesnik osuđen na ranu smrt, kao Šantić: on je i pesnik u sukobu sa postojećim svetom; za takav sukob Šantić ne zna. Nema u Lukovićevoj »jesenskoj« poeziji ni jednoga jedinog trenutka vedrine; Šantić koji ima i »jesenske« pesme (između ostalog *Pjesme iz jeseni; Brankovo Kolo*, 1910, XVI, 43), na trenutke je, a posebno kad je pokušavao da se odazove panteističkim izazovima, stizao i do ekstatičkog ushićenja; osim toga, on je i u samoći, kao »ispovedni« pesnik, uvek čuvao onaj ton familijarne prisnosti koji je tu samoću (pa i slutnje smrti u njoj) činio manje teškom i tamnom. Taj ton prisnog opštenja, koji *čuva »drugog« čak i kada njega stvarno nema*, ne postoji u Lukovićevoj poeziji: samoća je u njoj, uprkos izvesnim akcentima »intimizma« (u stilu *kamernoga* muziciranja), neporečno totalnija.

(»Gle, plačem . . .«) pokušava svoju agoniju da preobrazi u objavu beskonačno-univerzalnog, da noć smrti transcendira u noć univerzuma, uranjajući u smrt (u noć, u »Gospoda«) kroz veče, kao onaj koji

. . . . svećenički bolujući čeka
Da tamo dolje, na kraj okeana,
Još jedno veče umre jednog dana!

(Tramonto). Duša simbolističke apsolutne čežnje, kao čežnje za iščezavanjem u »zagrljajima nepoznatog svijeta«, jeste duša koja očekuje da umiranje bude mističko otkrovenje apsolutnog:

Dok oko mene šumore masline, —
Oh, kako duši godi tvoja sjeta —
I kako, ko i ti, čezne da premine
U zagrljajima nepoznatog svijeta![25]

To je, osnovnim duševnim stavom, simbolistički idealizam duše setne čežnje za gubljenjem u *nepoznatom,* ali koji ostaje (i nezavisno od Šantićeve lektire) *idealizam umirućeg čoveka:* ako je simbolizam, u poeziji, zahtevao veče kao agoniju »jave«, nema nikakve sumnje da je ovde, u umiranju Jakova Šantića, veče života zahtevalo simbolizam kao obećanje beskonačno-besmrtne univerzalnosti noći.[26] To je univerzalizam podržan strahom od

[25] Takođe u pesmi *Tramonto.*

[26] Isto je u nekim stihovima ranijega Avde Karabegovića Hasanbegovog, srpskog romantičarskog nacionaliste iz Modrića, kod Gradašca (umro u dvadeset i drugoj godini, 20. decembra 1901). Ovoga muslimanskog mladića »mnogi su (. . .) mrzili, i to baš zbog toga što se nazivao Srbinom« (Svetozar Ćorović, u uvodnoj beleści za *Pjesme Avda Hasanbegova Karabegovića,* Beograd, 1902), a pijemontski velikosrpski nacionalizam je, odmah pošto je on umro, njegovu egzistenciju »k'o najnižeg skota« (»Ljudi su me sa prezrenjem mrskim / Odbacili k'o najnižeg skota«, — *Ti uživaj)* pokušavao da pretvori u metaforu poricanja egzistencije svih drugih naroda, osim srpskoga, u Bosni (»Narod Bosne, koji se istina dijelio u načelima verskim, (. . .) bješe narod jedan, — narod srpski«, ali pod austrougarskom okupacijom, »srpski se je narod dijelio (. . .) ne samo na tri vjere, no i na tri narodnosti: ‚Šizmatici' postadoše ‚Vlasi'. Muhamedanci ‚Turci', a katolici ‚Hrvati' . . . Ova zadnja narodnost nikla je što no vele ‚preko noć' u Bosni«, — Stevan Benin-Vrščanin, u predgovoru za *Djela Avda Karabegovića Hasanbegova,* knj. I i II, *Izdanje i štampa Srpske štamparije Vladimira Bajića-Subotičanina,* Sombor, 1903, 1904). Avdo Karabegović Hasanbegov, koga je Skerlić pomenuo u *Istoriji novije srpske književnosti,* u poglavlju *Današnja*

smrti i nemirenjem sa njom, žudnjom za njenim transcendiranjem. Zbog toga su se duševni motivi ovoga univerzalizma, — kao motivi tipično simbolističke mitologije večernje žudnje za sveobjedinjavajućom noći, za srećom iščezavanja setne duše

književnost: proširenje kulturne oblasti srpske, ali samo kao »nacionalno osvešćenog muslimanskog Srbina« (odnosno, kao neku vrstu dokaza za »proširenje kulturne oblasti srpske«), samovao je i umirao u sopstvenoj sredini »Od ljudi prezren, ostavljen od Boga« *(Poklonstvo).* »Odmjetnik«, on nije stihom išao u sukob sa tom sredinom, kao njegov imenjak i rođak Avdo S. Karabegović, koji ga je i naučio »đaurštini« (v. pesmu ovoga *Klevetnicima,* u knjizi *Pobratimstvo,* Beograd, 1900: »Od djedova moga roda / Takvih vrana već imade, / Proti mene laži kuju / I iz lude glave vade. / Razvratile crna usta / I podigle burnu viku. / Gnjev rigajuć', pljuju, viču / Jao tebi, odmjetniku! / Al' ja ću im smelo reći, / otvoreno, baš u lice: / Ne boji se soko vrana, / ko ni djetlić kukavice!«). Osuđen na umiranje u mržnji (ostala je priča: umirući, video je gde sneg zavejava Modriču, pa je rekao rođaku koji ga je čuvao: »Vidiš kako naglo pada snijeg! Još malo pa ćete me ukopati! . . . Znam da vam neće biti milo ići po ovom' kijametu!«, na šta mu je taj rođak odgovorio: »Umri ti samo! Takvih ćemo mi hiljadu zakopat'!«, — Stevan Benin-Vrščanin; takođe Hamza Humo, *Tragedija jednog pesnika, Politika,* 6, 7, 8. i 9. januar 1940; *Sabrana djela Hamze Hume,* knj. VI, *Svjetlost,* Sarajevo, 1976), on je svoju agoniju doživljavao kao agoniju sveta, u vizijama u kojima ima tamnoga odbleska njegoševskog: »Mrak uvio i zemlju i ljude, / Pohrlile sve podzemne hale, / I pomamnom urlikaju glasom! / Adska čeljust strahovito zjapi; / — Krv se ledi, a trese se t'jelo — / Sv'jet već stoji na propasti rubu, / Vraška četa pjeva mu op'jelo!« *(Prvi zločin.* — Oduševljenom D.J. Filipoviću učinilo se da je ova pesma »dostojna i imena jednoga Dantea«, — *Sputani đenije; Djela Avda Karabegovića Hasanbegova).* Tu je on pokušao da ide u obračun sa sudbinom (»otvoreno, baš u lice«), Jakšićevim jambom: »Sad uzmi ovaj trošni pepeo, / U uskipjelome svome bjesnilu, / Razbacaj mi ga božjim svemirom, /. . ./ Ja sam sam svoje sudbe stvoritelj. / — / I', ako hoćeš, ti me skameni, / U daleke me nosi pustare, / Na golome me pijesku ostavi, / Da sunčani me zraci rastope« *(Sudbini).* Međutim, svemir njegov nije samo svemir ovoga romantičarsko-prometejskog samotvorstva, kao totalnog »odmjetništva«, nego je, u nekim časovima, i svemir »beskonačnosti tajnog prostora«: »O, u tom blagom miru večernjem / I moja duša tiho uzleti / U beskonačnost tajnog prostora, / I oprosti se veza zemaljskih, / Bez cilja luta božjim svemirom« *(Na mjesečini).* To je *tipično simbolistička mitologija utešno-oslobođavajuće večeri* (koju će da estetizira Dučić, i od koje će Dimitrije Mitrinović pokušati da stvori isključivi motiv svoga ekstatičkog misticizma u stihu). Oslobođenje od »zemaljskih veza« jeste oslobođenje od cilja (od aktiviteta: *veče je veče cilja):* to je otkriće besciljnosti kao funkcije beskonačnosti, ili pokušaj da se očajanje zbog nedostižnoga cilja preobrazi u sreću ove besciljnosti kao beskonačnosti. Ono što se hoće, jedino (a što je tipično za sve ovakve slutioce simbolističkog univerzalizma), to je *»daleko«* (ono M. J. Mitrovića, iz 1907: »Daleko, daleko mi je da bežim . . .«; v. *Pesme Milorada J. Mitrovića,* Beograd, 1910), jer se neće ništa »što mi svijet pruža« (»Daleko moja misao je bila; / — Ja neću ništa što mi svijet pruža«, — *Poklonstvo).* To je izazov ekstremno-idealističke apstrakcije: ovo »daleko« je daleko od postojećeg sveta, ali i *daleko od materije:* od svakoga materijalnog ozbiljenja u vremenu i prostoru (i od svake, a

apsolutno-bespredmetne želje u »nepoznatom« i »tajnom«, — iskazali najpotpunije (iako uvek u sroku i slogu poznoromantičarske versifikacije), tamo gde je bilo ovo nemirenje sa smrću.

ne samo one ilićevske, kao kod Mitrovića, deskripcije, koja se zasniva na pokušaju vremensko-prostornoga lociranja ovoga idealnog »dalekog«): materija tog anti-materijalnog »dalekog« (ove duše večeri koja je »nevina«, jer je slobodna od cilja: nevinost je besciljnost: cilj utvrđuje u materiji) jeste, kao »eter plavi« nešto kasnijega Jakova Šantića, »eter prozirni i čisti« Avde Karabegovića Hasanbegovog: »Blago onom ko se uzdić' znade, / Iznad ovog kaleža i smrada, / I nevinom odahnuti dušom / U eteru prozirnom i čistom« *(Prvi zločin)*. Ovaj »eter prozirni i čisti« ni najmanje ne prodire u jezik, koji ostaje romantičarski; ali, romantizam samouzvišavanja njegoševskoga »Bogo-Čovjeka-Pjesnika« (reč Avde Karabegovića, u pesmi *Pjesnik)* produbljuje se do ideala »dalekog« i »tajnog prostora« mitologije simbolističke »nevine duše« (pa i do »eterizma« besciljnosti--beskonačnosti iz kulta *lutanja*, »bez cilja (. . .) svemirom«, znatno kasnijih novoromantičara), u »kaležu i smradu« egzistencije »najnižega skota« ovoga Skerlićevog »muslimanskog Srbina«. [Zatvoren u simbol »muslimanskog Srbina«, on je u Skerlićevoj ideološko-političkoj frazi isto što i Omer-Beg Sulejmanpašić-Skopljak, Osman Đikić i A.S. Karabegović, sa kojima ga zajedno pominje, a o čijoj poeziji ne govori zato što to »proširenje kulturne oblasti srpske« nije ništa drugo do »proširenje« romantičarskog klišea i, naročito, utilitarno-didaktičke fraze srpskog romantičarskog nacionalizma: »Sa vrletnih gora kliču srpske vile, / I uz gusle pjesme slobodarske viju, / Slave bratstvo braće jednokrvne mile, / Jednokrvne braće, — vjerovanja triju!« (Osman Đikić, *Pred osvit; Pobratimstvo)*. To, svakako, dozvoljava da se Đikić »pijemontski« slavi, kao »javan pobornik misli: da su svi ili bar ogromna većina Muslimana bosansko-hercegovačkih čiste srpske krvi« (Jovan Dučić, *Osman Đikić. Nekoliko crta iz života jednog velikog čoveka; Politika*, 18. mart 1912, X, 2934), ali to ne dozvoljava da se govori o njemu kao o pesniku. Muslimanstvo, pod terorom ove fraze srpskog romantičarskog nacionalizma, svedeno je samo na apstraktnu odrednicu »vjera«, »Allah«, »Islam«, a isti Osman Đikić, kad pokušava da progovori *iz* njega i *za* njega, samo je didaktičar, i to očito »pod uticajem *Izabranika* Dragutina Ilića« (Josip Lešić, predgovor za Đikićeva *Sabrana djela*, izd. *Svjetlost*, Sarajevo, 1971), — pisca daleko značajnijeg od svih »muslimanskih Srba«, ali koga Skerlić nije ni pomenuo u svojoj *Istoriji*, i to zato što ga je držao isključivo za anahronog romantičara, — ili se povodi za Jovom Ilićem, koji je Istok u svojim pesmama sevdaha očekivao od turcizama, tako da jezik ovoga »nacionalno osvešćenog muslimanskog Srbina« u knjizi *Ašiklije* (Mostar, 1903) doista nije ništa drugo do *ilićevski »turcizirani« srpski jezik* (kao kod Dragutina J. Ilića, takođe, ili Jelene Dimitrijević): »Akšam geldi i jacija, / Karaduvak ponoć penje, / A moj akšam hala nije / Ukraj mene!« *(Akšam geldi)*, ili: U haz-bagči đul đulio, / Džanum, kuzum, / Đul đulio, mirisao, / Tatli benum!« *(Ašik bulbul)*. »Hasta oldum — nema l'jeka«: Đikić je rano prestao da piše stihove, objašnjavajući to »dužnošću prema napaćenoj Otadžbini«: » . . . struna na mojim guslama je već odavno prsnula. Idealnu i bezbrižnu pojeziju zamijenila je realna, puna brige proza, koju mi je sinovlja dužnost prema napaćenoj Otadžbini nada sve preporučivala. I postao sam (. . .) novinar; a kao takav ne mogu — bar u nas ne — ni da pomislim na stihove« *(Avdina spomenica, uz saradnju srpskih književnika i Avdinih prijatelja, uredio Dušan Mil. Šijački*, Beograd, 1909).]

Tamo, međutim, gde je Šantić pokušavao u smrti da vidi »spasiteljku«,[27] izostajao je i ovaj pokušaj transcendencije noći u smrt i smrti u noć apsolutnog (besmrtnog, beskrajnog), a sa njim i motivi simbolističke mitologije, a Jakov Šantić završavao je i u sferi duševnih motiva, — a ne samo u sferi govora, — kao pozno-romatničarski »poeta« koji umire, ponavljajući: »Ja znadem da mi sudba još kratko vreme piše«,[28] koji je svoje umiranje simbolisao smrću zalutalog galeba,[29] ili je, sluteći u vetrovima duhove »što kroz noć viju« i na njegovo srce »sve kap po kap smrti liju«,[30] i pozivajući grobara da požuri, najbanalnijim mogućnim stihovanjem pokušavao da pravda čak i smrt deteta, a ne samo svoju sopstvenu.[31] U stihovima koje je tražio tako, pred smrću kao »spasiteljkom« (a kojih, uostalom, ima ne malo u njegovoj lirici), on je ponekada dolazio do patosa čiji govor je prigušen onako kao što je tu, dok »negdje umire poeta«, sve »u agoniji prigušeno jako«:[32]

O, grozna majko vječnosti bezdane.
O, spasiteljko svih bola i jada,
U čijem mraku sjaj viđenja grane.

Požuri! Hajdemo! A, ako bi im'o
U mojim grudima suza još i tada —
Oprosti gr'jeh taj zadnji mi! Pođimo![33]

[27] Reč »Spasiteljka« za smrt javlja se u pesmi *Ekstaza*, i u sonetu bez naslova, štampanom takođe u *Brankovom Kolu* (1907, XIII, 44). Obe ove pesme su iz poslednje godine Šantićevog života.

[28] *Poslije groba; Brankovo Kolo* 1906, XII, 4.

[29] *Zalutao galeb; Brankovo Kolo*, 1907, XIII, 13.

[30] *Posmrčad. Pjesme iz jeseni*; Brankovo Kolo, 1910, XVI, 43.

[31] U pesmi *Hej, grobaru*, napisanoj takođe na Malom Lošinju, 1906: iz pesnikovog razgovora sa grobarom, o smrti jednoga deteta, saznajemo da ova smrt nije dokaz da i »bog greši«: jer, majka umrlog deteta bila je preljubnica a otac ubica. Sličnom krugu pesama izmirenja sa smrću kao »spasiteljkom« (ali i sa bogom) pripada i pesma izgovorena Hristu (»Spasitelju«) čije lice, na ikoni, i dok pesnik broji očenaše, ostaje nepromenjeno: Spasitelj je ostajao »spreman svemu dati blagoslova«; zbog toga se pesnik pesnicama baci na njega: »U mahnitosti jurnuh na te živo (?) / I tvoje lice krvnički sam bijo, / A ti si samo ćuteć' blagosiv'o« (u ciklusu *Posmrčad, Pjesme iz jeseni)*. To su najslabije pesme Jakova Šantića, bez ikakvog poetskog značaja.

[32] »I silno ćutim, da je sve svud tako, / U ovom danu bez sunca i svjeta, / U agoniji prigušeno jako. / — / Ali i bez jednog krika i pokreta! / — / Da li to jesen boluje ovako? — / O ne! To negdje umire poeta!« *(Jesen)*.

[33] U pesmi bez naslova, u *Brankovom Kolu*, 1907, XIII, 44.

Ali »sjaj viđenja« je tu sasvim slab; smrt kao »spasiteljka« nije samo »grozna majka večnosti bezdane« nego je i majka banalnosti; ako je i mogla da bude »spasiteljka« za Jakova Šantića, ona nije bila »spasiteljka« i za njegovu poeziju: i Šantićev pokušaj pomirenja sa smrću jeste pokušaj odbijanja negacije i, zbog toga, pokušaj odbijanja poezije ili dozivanja banalnosti koja ne dozvoljava više od ponekoga grcaja ili prigušeno-patetičnog gesta. Jakov Šantić približavao se poeziji najviše tamo gde se, u nemirenju sa smrću, predavao njenoj posrednoj negaciji: tamo gde je naslućivao univerzalističku mitologiju simbolizma večeri i noći. Svakako, »sjaj viđenja« ni tu ne dolazi do intenziteta kojim bi iz duševne stvarnosti prodro i u stvarnost jezika: duša simbolizma, koju je Jakov Šantić naslućivao u svojoj agoniji, ostala je bez svog jezika. Ali njena »viđenja« ipak su dovoljna da Jakov Šantić bude zapamćen među skromnim, ali neospornim, navestiocima nove pesničke epohe.

Gvido Tartalja

Gvido Tartalja, iz nekoliko svojih ranih stihova (svega ih je pregršt!), pisanih između 1920. i 1924, sigurno je *zvezda*, pa makar i sasvim slabog i dalekog sjaja: taj sjaj, potražen rasejano, između jeze i osmeha, još pre pola veka, može i danas da se nasluti.

Ako je u ovom pesniku, u mladićko njegovo doba, bilo nekog genija, bio je to genije površine što se suprotstavlja smrti, ili genije na površini izlomljenih, prigušeno svetlucavih, odblesaka neke dubine koja se sluti, nad kojom Tartalja kao da lebdi, ali koja ga tu ne savlađuje i ne baca u mračnu patetiku. Osnovna misao ranog Tartalje jeste misao modernizma dvadesetih godina: misao o apsolutnoj promeni ili o sveopštim, nezadrživim misterijama i preobraženjima:

Postao ja zvezda il gromada stenja
il cvet ili školjka il zrno biserja —
i u doba cvetanja i tihog venjenja
pričaću priču poslednjih misterija
i preobraženja

(u pesmi *Post me*).[1] Godine 1920. Tartalju je proganjala ova misao. To je godina *preobraženskog* Tartalje. Ali, za razliku od

[1] *Lirika, Izdanja »Vuk«*, Beograd, 1924. (Prvi put objavljeno u *Srpskom književnom glasniku*, 1921, II, 1.)

najvećeg broja pesnika modernizma, ovu misao o sveopštem preobraženju Tartalja je proživljavao sa jezom, i u tome išao čak do panike, kroz slutnju da je, u svetu sveopšteg preobraženja, sve nekakav privid, pa i njegovo sopstveno postojanje. Tu je on negde i našao (iste 1920) pesmu *Iskušenje*,[2] koja kao da je pisana u nekom »lošem vazduhu«:

Možda mi se sve to samo tako čini,
možda je sve tlapnja u mrtvome duhu!

. . .

Šta ako je laž u oku i u uhu?
Možda sam već davno nestao u tmini
jedne mračne noći u lošem vazduhu
ili, ko zna, negde u morskoj dubini!

Šta ako me više nema ovde živa;
ako nikad život ne beše u meni?

Tu ima refleksa religijske groznice, i tu ima odjeka (makar i sasvim slabog) Tina Ujevića. Ipak, osnovna misao je Tartaljina: ona duguje sebe njegovoj misli o sveopštoj prividnosti; kao sumnja u sopstveno postojanje, ona je krajnja konsekvencija opsesivnog motiva sveopštih misterija i preobraženja i predstavlja izraz stvarnog Tartaljinog *življenja* ovog motiva.

Međutim, najbitniji Tartalja nije ni gestom ni intonacijom u ovim stihovima: ako je misao o sveopštoj prividnosti Tartaljina opsesivna misao ovoga doba, on nije pokušavao da je oglasi patetičnim gestom, kao u pesmi *Iskušenje:* on joj nije dozvoljavao da ga »ujevićizira«, putem patetike i vizijama sopstvenog iščeznuća »negde u morskoj dubini«. Rani Tartalja, onaj *nezamenljiv,* pokušavao je *scherzo* da peva svoj strah od dubine, kao da je težio da stilom neobaveznosti prema svemu, od sopstvenog osećanja i misli do sopstvenog teksta (ali šta tu može da bude »sopstveno«? jer kako može da postoji *moj* tekst ako je sve »post me« ili, čak, ako mene uopšte i nema?), zadrži taj strah na nekakvom *odstojanju.* Ruka *ovoga* Tartalje je pomalo nemarna, pomalo rasejana ruka; ona ne želi ništa da uhvati dokraja, ništa

[2] U istoj knjizi.

da *dopiše.* Ovu ruku ne pokreće kompleks veličine, ni kompleks večnosti. Nema veličine jer nema večnosti; nema izvesnosti; nema mogućnosti da ma šta *u sebi samom* (i za sebe) postane stvarno, da i u egzistenciji i u jeziku bude »napisano«. Tartaljini stihovi najednakih dužina, njegova pesma koja kao da stremi svemu da dâ privid lake igre, njegov rani, modernistički intoniran anti-akademizam (anti-večnost, anti-veličina), poreklom su iz ovoga *scherzo* kojim je on nastojavao da pevuši *zle* slutnje usred sveopšte promenljivosti i nedosežnosti:

Sad sam opet drugi, reci da l' me znaš.
Ne pričaj mi samo staru priču o meni. —
. . .
Sve što znaš o meni, sve su samo spomeni,
i ti moraš opet da me upoznaš.

Ali brzo, brzo. Sad sam već u promeni.
Sad si zadocnela.

Sad iznova! Brzo: šta znaš? šta znaš o meni?
Je li svelo cveće ili još miriše?

Draga, što si danas tako nevesela?
Ili možda znaš
da me sada nećeš ti da upoznaš
nikada više?

(Scherzo).[3] Ako tu ima romantizma nesvodljivog Ja, zahvaćenog misterijama i preobraženjima, i koji se razvijao, kao dominantna tema, od modernističkog kulta nemara do nadrealističkog iskustva diskontinuiteta, ima i izvesne *jeze* koja se oseća u Tartaljinom scherzo-grcanju: ako Tartalja iz 1920. voli, očito, da mu stih ponovi zagrcnutost duha koji ostaje nedosežan (» . . . sad sam već u promeni«) i čija igra imala bi da bude nekakva igra žmurke sa dotle svevlasnim duhom strogog identiteta i konačnih oblika (»Sad si zadocnela«, »Sad iznova! Brzo . . .«), kroz sve to sluti se, uistinu, neka zebnja zbog sopstvene nestvarnosti. Pokušavajući da živi mitologiju modernizma, Tartalja je slavio cirkus,[4]

[3] *Lirika*

[4] » . . . žena na žici, hipopotam s Nila, / severni Golijat s Atlasovim ramenom, / devojka lutka, četiri gimnasta, / fakir iz Kambodže / (čarobnjak s

»proleće Duha i Bratstva što putuje meridijanima,[5] putnike i putovanje.[6] Ali *pravi njegov cirkus* bio je tu, u ovoj igri skrivalice sa sobom i sa svetom, igri koja je stilizovana kao laka *šala,* ali kroz koju se probijao duh strepnje od sopstvene nestvarnosti, od svog iščezavanja, od katastrofe tela. Pesnik koji je dozivao misterije i preobraženja, Tartalja je i pesnik koji je *izmucao* stihove panike pri pomisli da će da ga pregazi automobil i da će njegovo telo početi *da se odmiče* od njega: »Na mene večeras naleću automobili, a ja sam nekuda zanesen / i vidim sebe: zbogom telo moje! jao tu sam jadan razderan. / — / Ležim na kaldrmi, sve tako vidim, tu sam pregažen / i moje se telo odmiče od mene, polako, polako ću da iščeznem.«[7] Ovakvi trenuci Tartaljine mladićke *lirike komične upaničenosti* završavaju u zagrcnutoj pometnji i spletenosti: to su pomalo kao »numere« sasvim prizemne akrobatike Tartaljine sprdnje sa sopstvenim zlim slutnjama i strahovima. To je *zabavljanje,* svakako; ali, kao i svako zabavljanje, to je teranje (izgonjenje) zlih duhova, sila nečastivih (misli o noći: o telu koje se »odmiče«). Ipak, ma koliko da su ove strepnje karikirane, komičnom panikom, humorno-ironična karikaturalnost koja stih

plamenom) / . . ./ Popodne pod nebom crvenog šatora / za 5 dinara bratstvo pevaju« *(Cirkus; Pesma i grad, Biblioteka »Raskrsnice«.* Beograd, 1923; takođe u knjizi *Lirika).*

[5] *Pesma za lađare;* v. u izboru iz Tartaljine lirike, *Pesme,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1952. — Taj duh je besmrtan: »Umirao sam pod handžarima na Balkanu, i jataganima u Ananu i na Jordanu i na obalama Gangesa / u hladnim sibirskim noćima i letnjim tuniskim danima, / i kao mislilac, poklonik Utopije, i kao palanački prorok i robijaš u mraku kazamata, / i na ratištima sam izdisao u Flandriji i Galiciji i u kolonijama pod sjajem krvavih nebesa, / i u kasarnama, i zabitnim, zadimljenim krčmama i bolnicama u mirisu karbola / i dalje kao buntovnik u rečkim tvrđavama i kao mudrac u ludnicama / dok sam — zločinac ili svetac? — zazivao čoveka htejući da, zaslepljen suncem, prepoznam brata. / — / Duh moj, bolan i ponosan, putuje meridijanima / vrebajući zlatokrile zore na obroncima i sutone u modrom vazduhu dola, / bacajući jednu senku u ogledalo neba a s drugom nad mirnim okeanima, pobeđuje, i danas na utehu radnicima, prosjacima, pijancima i bludnicama / biće sutra na blagoslov boljima, čišćima, opranima« *(Bratstvo putuje i peva,* 1922; *Lirika).*

[6] Druga knjiga Tartaljinih stihova *Začarani krug, sentimentalna poema (Izdanja »Vuk«,* Beograd, 1924), nosi posvetu: »Svima putnicima posvećeno«. To je kosmpolitizam ranog modernizma, » . . . u skladu naših bezbroj domovina«, jer »lutanje vida patnju, kad se vidici crvene / u dobroj nadi«: » . . . al' eto mi smo iščupali korenje, / mi nismo stubovi, mi nismo koplja / za ničije zastave« *(Putnik i vino,* 1921; *Lirika).*

[7] *Oblak (Putnik i grad; Lirika).*

osuđuje na grcanje i mucanje, pretvarajući ga u trenutak Tartaljine igre žmurke i sa sopstvenom pesmom (a ne samo sa sopstvenim telom: on kao da hoće da mu pesma bude baš ta igra žmurke sa njom), može da razveje pesmu ali ne i ove strepnje: to je uvek mladićko-modernistički san o preobraženjima, osvetljen ponekad veštačkim svetlostima kabarea dvadesetih godina (dok na podijumu pevaju »šanteze« ili igraju »Lili i Crnac«), ali i ovo zaziranje od njih: ako je Tartalja sanjao o misterijama i preobraženjima, on je naslućivao, trudeći se da te slutnje parodira komikom potiskivane ali nesavladane upaničenosti (i tu mu je, u tom trudu, osnova njegove samo-karikaturalne, humorno-ironične lirike?), da ta preobraženja, dok obećavaju večnost, u stvari traže smrt svega što aktuelno jeste (tela, oblika, svesti), ali i svega što *stvarno* jeste: da je to neki »automobil« opasniji od svakog drugog automobila.

Otuda, možda, između dva talasa scherzo-ironije, i njegova *religioznost,* katolički stilizovana, koja se ne iscrpljuje samo povremenim pokušajima ovog pesnika da se posveti biblijskim motivima i »tlapnjama« o *grehu i molitveniku* (dok zvona negde, kao u Tartaljinom primorju, zvone *zdravamarija),* nego je pre svega u ovom strahu koji kroz igru žmurke usred sveta misterije i preobraženja nalazi »varku Zlatousta«.[8] To je modernistički mit apsolutnih preobraženja i prividnosti kao mit o »varci Zlatousta«; u stvari, to je iskonski religijski dualizam telo-duh u epohi modernističke mitologije misterije i preobraženja, dualizam koji će, uprkos svakoj njegovoj scherzo-interpretaciji i karikaturalno-parodičnom izrazu, u pojedinim Tartaljinim stihovima da se prožme, nenametljivo ali nedvosmisleno, svetlostima mita hrišćanske *reinkarnacije,* ali koji će, takođe, ovoga pesnika-mladića baciti i put *opsesija* motivima *utrobe i ploda,* ne mnogo daleko, zaista, od sumračnih prostora u kojima se muca o *tajni začeća.* Mladi Gvido Tartalja, koji je pokušavao misterije preobraženja da suprotstavi svakoj nađenosti, i koji je čak *hteo* da veruje da » . . . treba da zaboravimo i klice / i semenje i plodove«,[9] napisao je, u ovom strahu pred telom što se odmiče od njega, i kao nad ponorom sopstvene neostvarenosti i neostvarljivosti (sopstvenog *avetinjstva?),* stihove ojađenosti za

[8] »Od Adama do Hrista: ispaštanje greha Adamova / a posle od svega: *Varka Zlatousta«* (u pesmi *Varka Zlatousta,* iz 1922; *Lirika).*

[9] *Putnik i vino*

svojim *neroñenim sinom,*[10] javljajući se, paradoksalno, kao nekakav modernist koji, dok pokušava *da prekine* sa svim i svačim, očajava što mu se neće roditi sin, kao mladić koji je jedva prevalio dvadesét godina a koji, u času ljubavnog rastanka, žali za neroñenim sinom:

Ispij sve u zdravlje neroñenog sina:
mojeg prvog sina kojeg nisi rodila,
koji će oteščat' u zreloj utrobi
i kog ćeš sa sobom poneti u smrt.

Ispij! Zdravo! Tako! Ispij sve do dna!
Jednom kad ne bude ni mene ni krina
ti ćeš proći stazom kud si mene vodila,

[10] Ovaj motiv neroñenog sina redak je u srpskoj poeziji. Najizrazitije javiće se on, kasnije, u pesmi *Sinu* Rista Ratkovića *(Srpski književni glasnik,* 1929, XVII, 4); reći će tu Ratković: »Moje pleme je samo četa senki« i nazvaće neroñenog sina »oceubicom«: neroñenje je oceubistvo. U jednom trenutku, ovaj motiv kao da je naslućen u času kada je Dušan Matić pisao da ga užasava, više od smrti, »belo ćutanje dece što se neće nikad roditi« *(Buñenje materije;* v. u knjizi pod istim naslovom, Novi Sad, 1959).

Pa ipak, to kao da je fatalan motiv duha modernizma, ali i svakog duha koji otvaranje pretpostavlja zatvaranju, koji odbija delo kao konačnu formu, kao *otelotvorenje* inspiracije. Zbog toga je, izgleda, izvesno *iskušenje jalovosti neumitno u svakom izvornom modernizmu:* beskraj, kome teži modernizam, jalov je kao i večnost. Tragovi tog iskušenja slute se, često, u pesmama modernista, od Vinavera i Todora Manojlovića do onih koji su došli za njima, i javlja se uvek u znaku »načelnog i iskonog, večito nepomirljivog antagonizma između života i forme«, antagonizma uzdignutog do »kozmičkog« odnosno »metafizičkog principa«, ali »koji nosi u sebi najdublju tragiku« (T. Manojlović, *Luiñi Pirandelo; Srpski književni glasnik,* 1939, VIII, 5).

U poeziji Gvida Tartalje ovaj motiv neroñenog sina, neodvojiv od njegove opsednutosti motivima utrobe i ploda, izbio je na površinu njegovim strahom od sopstvene nestvarnosti, strahom koji je davao posebnu boju njegovom modernizmu, ali koji je taj isti modernizam veoma brzo i uništio. (Ovaj strah sluti se i u »sumornom sjaju« Tartaljine pesme *Zvezde,* iz 1920, koju valja otrgnuti od zaborava: » . . . Idemo nas zamorena putnika dva / i nosimo svako u vrućoj slepoočnici / po jednu zvezdu što sumorno sja / . . . / i mislimo: ko zna? / možda je ponesemo u kraj svog udesa, / svejedno put istoka ili severa. / — / Idemo i molimo za pokoj svoga duha, / i idemo i molimo za pokoj svoga mesa«. Ljubav se ovde povezuje sa lutanjem; ali lutanje je tu lutanje u odsustvu *pokoja,* nekakva negativna manifestacija njegova, *lutanje kao traženje pokoja, bespokojstvo.* Ta »zvezda što sumorno sja« u *slepoočnici* svakako je zvezda ćulnosti: ona je navestila sebe stihovima pesme *Omorina,* iz 1920; »Nas dvoje idemo: putnici, noćnici, / i naša čuvstva luduju i naše želje luduju / u zagrejanim ćulima i *vrućoj slepoočnici*«. Otuda u »sumornom sjaju« ove zvezde u slepoočnici ima i sjaja »zvezde čežnje, nade i vazduha«, onoga čiju svetlost donose završni stihovi pesme *Zvezde:* »i u našoj slepoočnici sja / po jedna zvezda čežnje, nade i vazduha, / zvezda našeg dobrog ili zlog udesa«.)

[11] *Lirika.* (Prvi put u *Dom i svijet,* 1922, XXXV, 11).

[12] U istoj knjizi.

i tad ćeš u krvi osetiti sina
mojeg prvog sina, kojeg nisi rodila

(u pesmi *Zdravica,* iz 1920).[11] U pesmi rastanka *Poslednje reči* (1921),[12] sa uvodnih stihova:

Pravo je, ledi Magbet: what' is done is done —
i sada griža savesti i bolne ispovesti.

O, Nana, tužno je ovo poslepodne i ja sam postao: on,
avet koju će svaki mrak da nagovesti,

preko jednoga prividno-nemarnog »*I što?*«, bačenog kao most nad ponorom ovog naslućenog sopstvenog *avetinjstva,* on (ta buduća avet?) prelazio je na govor o *utrobi i plodu,* o svom odlaženju, ali i o »naslikanoj marami« kojom je Veronika Hristu obrisala lice na njegovome golgotskom putu:

a kad oteśća jednog dana plavi nebeski svod

— jednog dana, o tugo zimskih noćiju!
kad oteśća na umornom ramenu,

Ti ćeš proklinjati utrobu i plod.
Pamti: utrobu i plod.

A ja ću ponet' dalje u krstovom znamenu
pepeo svoje ljubavi u grudnim žarama
i dragu sliku davne ljubavnice —
sliku bledu i žutu. — —
— — — — — — — — — — — —
O Hriste, je li tako bila naslikana marama,
čudesna ona marama,

kojom ti je Veronika obrisala lice,
mučeničko lice na golgotskom putu?

Ali boje i šare ove »naslikane marame« Tartalja nije ni pokušao bolje da vidi: ako mu se ta marama ukazala, na licu Hrista kojeg se setio u ovoj pesmi o *ljubavnom* rastanku, o utrobi i nerođenom sinu (»Jednom kad ne bude ni mene ni krina«), on se toj viziji nije predavao, onako kako se ničemu nije predavao. Njegova *humorna ironija* obesnaživala je svako osećanje, zadržavala Tartalju na izvesnom odstojanju od sebe, čak od sopstvenog izraza, parodirajući taj izraz još dok se on stvarao: pesnik koji je doživeo ženu mucajući strah od smrti i osluškujući, istovremeno, svu *komiku* ovog mucanja, *udvajajući se* tako u sebi samom, izrazom *komike upaničenosti:*

Mesalino, slušaj, gledaj, vidi je,
dođi amo, zbogom, evo umreću

(Ora funesta, pesma prva),[13] Tartalja je svakom mogućnom zanosu i svakoj mitologiji suprotstavljao ovu humornu ironiju što sve »prizemljuje«: ako se za njegov govor može reći da je »čedan govor« zato što je lišen modernističke metaforičnosti i ekstatičnosti, to je zato što je on *prizeman govor.*[14] Uvek u

[13] *Lirika.* (Dom i svijet, 1923, XXXVII, 8).

[14] Jovan Dučić je, u predgovoru Tartaljinoj trećoj zbirci *Lirika* (poslednjoj koja je štampana u epohi pre 1941), pisao da Tartalja »govori (. . .) rečima vanredno lepim, figurama potpuno svežim i sočnim, jednim govorom visoko čednim, često i visokim«. Sve ovo, — što inače ne odgovara stvarnosti Tartaljine poezije čija najviša vrednost je upravo u tome što je daleko od svakog »visokog« govora, i koja, odbijajući »visok« govor, teži poeziji svakodnevne banalnosti i u izrazu, s one strane svake »svežine i sočnosti« reči, — J. Dučić je i napisao (decembra 1922) u nastojanju da Tartalju, kao novog pesnika koji piše slobodnim stihovima, suprotstavi modernizmu (onako isto kao što će učiniti i sa Jelom Spiridonović-Savić, kojoj je takođe pisao predgovor): Tartaljin govor je »čedan« jer nije modernistički: Tartalji »jedno uređeno gospodstvo brani (. . .) da se ikad posluži sredstvima sadašnjih evropskih modernista nedostojnim poštena umetnika i unižavajućim za prosvećena čitaoca«. Tartalja »ne liči Polu Foru; ni Uitmenu, idolu često polupismenih« (iako su izvesni odjeci Uitmena, makar i slabi, sasvim jasni u pojedinim stihovima knjige *Lirika*, pre svega u pesmi *Bratstvo putuje i peva).* Ipak, uprkos povremenim nastojanjima da dođe do modernizma »džinovskih vizija« (kao u pesmi *Blizanci:* »Mozak su mi namučili obrisi džinovskih vizija, / koje se isprepliću u crnačkoj muzici nad prostorom / i kruže u mojem nemogućnom vazduhu fantazije / probijajući sleđeno nebo kroz prsa Velikog Medveda / na Sretenje / i koje nose u bokovima plamenove iz drugih stihija / kao čudotvorno amajlijsko znamenje«). Tartaljin govor je ostajao »čedan« jer je bio govor anti-pustolovnog duha: sve usiljenosti njegovih stihova kojima je pokušavao da se posluži »sredstvima sadašnjih evropskih modernista

Tartalji ima nešto *strašljivo i skučeno;*[15] uvek su misterije preobraženja, — koje su ga opsedale, — za njega nekakva *»sablazan sa duhovima«,* neka opaka i preteća nadstvarnost kojoj je on, ovom blago-humornom ironijom što sve »prizemljuje«, suprotstavljao zdravo-razumsku skepsu empirijskog realizma.[16]

nedostojnim poštena umetnika«, dolaze upravo otuda. Ni njegova »čednost« nije delo »uređenog gospodstva« nego straha i autorepresije: ona je u dubokoj, organskoj vezi sa njegovim strahom od smrti, sa njegovim sentimentalizmom i ironisanjem sopstvenog ljubavnog govora, sa njegovim kultom površnosti u kojoj se, *lakim i brzim* dodirima, stvari i senzacije tek naznačuju, kao u prolasku. Ona je, najzad, ako ne jedino a ono sigurno nezaobilazno jemstvo veoma brzog iscrpljivanja ne samo Tartaljinog modernizma nego i Tartaljine poezije uopšte.

[15] Zato će svakome zanosu uslediti pad, onako kako svakoj mistifikaciji usleđuje demistifikacija: ako je, u vreme kada je, kao i neki drugi pesnici modernizma, pokušao da uđe u kabare i da slavi »šanteze« (a ne samo »crnačku muziku nad prostorom«), *bitni* Tartalja nije u takvim stihovima, nego u pesmi *Na smrt jedne šantanske zvezde* (iz 1923; *Lirika):* »Romantična manastirska vizija iz Seičenta: dve prekrštene ruke, dva povenula krina / mala zlatna nasmejana Lili, najlepša atrakcija ove sezone / počiva mrtva tu na krevetu u klinici, s likom ispaćene Madone, / anđeoski bleda, s nozdrvama hladnim, raširenim, ispijenim od kokaina«. Toj Lili, šantanskoj zvezdi što počiva mrtva na kliničkom krevetu (»pod jorganom rasulo u srcu, u seksusu; / u utrobi mrtva duša jednog abortiranog sina«), on je uputio ove reči oproštaja: »Sirota, mala Lili, gledasmo te: najdraža bina, / najlepša tačka tvoje igre na zimskom repertoaru! / Danas te žalimo, manje poklonici, više pesnici — sentimentalni ovde u klinici. / — / Večeras ili sutra uveče, tamo u šantanu, dođe li / nam slučajno da budemo opet blazirani, štaviše, možda i cinici / s jednim širokim teatralnim gestom, između novih žena u ekstatičnom žaru, / ispićemo u tvoj pomen sav očaj našeg splina mladalačkog u jednom kristalu punom zimskih mesečina«.

[16] Tako je i u njegovoj prozi koju je pisao u ovo isto doba (1922/23): tu su ga opsedali mrtvi ljudi, njihovi »duhovi« *(Sablazan sa duhovima,* 1922; *Gospođica za udaju,* 1923, — v. u knjizi *Sablazan sa duhovima, priče — burleske — feljtoni, Izdavačka knjižarnica Gece Kona,* Beograd, 1931). Ti su mrtvi ljudi, svojom vlašću nad onima koji su ostali iza njih, na neki način zločinci: u feljtonu *Sablazan sa duhovima,* — koji će Tartalja nazvati »groteskom«, valjda htejući što jasnije da naglasi da je sva ta igra sa duhovima za njega groteskna jer je besmislena, — on prikazuje jedan takav zločin: žena, koja je po pogibiji svog ljubavnika na frontu produžila sa njime spiritistički da opšti, nije preživela poslednji »sastanak« sa njime, kada ga je bila dozvala zato da bi mu rekla da ga više neće zvati: našli su je mrtvu u njenoj sobi, pored oborenog spiritističkog stočića.

Pa ipak, njega ovde opseda ova »sablazan sa duhovima«: ma koliko da je uvek mogao, s mnogo razloga, da govori »o nekom sitnom duhu u meni, unutra, sumnjičavom, skeptičnom, zajedljivom i pomalo brbljivom« *(Gospođica za udaju),* — jer je taj »sitan« duh svoju brbljivu skeptičnost unosio u sve njegove stihove »misterije« i »preobraženja«, čineći da on ostane rastrzan između

Ta udvojenost, — u kontradikciji između misterije preobraženja i zdravorazumske skepse, između poziva na zanos i straha od njega, između žudnje za bestelesnošću, u duhu idealističkog (novoromantičarskog) modernizma, i straha od fantomalnosti, gubljenja (jalove utrobe, neroñenog sina), — jeste suštinska istina Gvida Tartalje iz vremena njegovoga modernizma: zbog toga je pesma *Visio Madonnae Guidi Reni*[17] suštastvena njegova pesma, ono najznačajnije što je on napisao. Duh ove neopredeljenosti između misterije preobraženja i strepnje od nje, koja upućuje na traženje spasa od ponora i vrtoglavice ironijom, došao je ovde do najpotpunijeg svog poetskog izraza. To je pesma udvojenosti Gvida Tartalje (pesma u kojoj je ta udvojenost postala osnovni sadržaj), pesma nañena između tela i bestelesnosti, zanosa i ironije, ljubavi i religijske groznice: *pesma modernističke Madone ili modernistički neobavezno-lepršavog, sentimentalističko-samoironišućeg katoličanstva*. Misao o *grehu* prožeta je ovde ironijom uvodnih stihova: »Misao beše nauka o grehu, a sad je saznanje / — conscientia venia — / i molitvenik«, ali je ipak prisutna; Madona je roñena u novo-modernističkoj parafrazi anti-romantizma Milana Ćurčina pre četrnaeste,[18] ali tu Madonu neće odneti onaj isti talas koji ju je i

romantizma i skepse, i da i naglašena naracija njegovih slobodnih stihova bude »pomalo brbljiva«, — njega je privlačila ova mistika, koju je skepsa njegova ograničavala na mističku atmosferu ove feljtonsko-anegdotske proze. Čak i sama sklonost Gvida Tartalje da piše feljton kao da je porekłom iz ovoga »sitnog duha« kao duha skepse koji voli da sve stvari (svaku »misteriju«) dodirne samo u prolasku, ne predajući se ničemu potpunije. (Takvi su i tekstovi, često satirički intonirani, koje je pod pseudonimom *Guy* objavljivao u rubrici *Kafanski sto*, u beogradskom *Novom listu*, i u rubrici *Čarobna lampa*, u *Savremenom pregledu* Velibora Gligorića, časopisu u čijem je pokretanju i sâm učestvovao.) To »feljtonsko«, — uzgredno i površinsko, — u suštinskom je jedinstvu sa nemarom koji je on nastojavao, u stihovima, da suprotstavi svakom pozivu na dubliju koncentraciju, suprotstavljajući, — najčešće negde između sasvim pitkog ekspresionizma i impresionizma, — *skicu*, njenu draž obećanja i lebdenja u nedovršenosti, idealu *dela* kao »ostvarenosti« u kojoj nema ni ovoga obećanja ni ovoga lebdenja nečega što sebe tek traži.

[17] *Lirika*. (Prvi put u časopisu *Misao*, 1924, XIV, 100.)

[18] To je ironisanje romantičarskog stila obožavanja, pokušaj njegovoga karikiranja; u *objektivnoj* istoriji Tartaljinih stihova (u prvome delu pesme *Visio Madonnae Guidi Reni*): » . . . i rekoh ti najpre da si moj žrtvenik, / moj žrtvenik beo / i ikona bleda, najsmirenija. / — / I onda još u crescendu: da si najsavršenija, / najlepša Madona sa bogomdane kičice / mog blagoveštenskog imenjaka Renija / i da ti nudim kao žrtvu — luda frazo! — život ceo«, čak kao da ima i onoga *duha* anti-romantičarske iskrenosti koji je kroz Milana Rakića težio

doneo na vidike ove pesme, nego će ga ona preživeti: ako *Dora*, kojoj se u ovoj pesmi obraća Tartalja, nikada neće postati *Dora Remebot* religijski patetičnog Ujevića, nego će sačuvati nešto od snobizma vremena koje je i od Tartalje tražilo da slavi, osim ove Dore, *i Minjon, Zazu i Nanu,*[19] ipak ona se našla, zahvaćena podzemnim strujama Tartaljinog straha od tela i smrti u njemu, od jeseni, od grobnice, od crva, na putu *odvajanja* od sebe (onako kako se i sâm Tartalja ovde nalazi na istome putu *odvajanja*), svojom »eterizacijom«: ona »bledi, postaje duh, plamen, siderično, nečovečansko telo«, ona prelazi u »carstvo rajsko, ozareno osmehom madone Gvida Renija«:

Misao beše nauka o grehu, a sad je saznanje.
conscientia venia,
i molitvenik.

Prelistavam u pameti misli kao pobožne pokajničke
stranice;
skrušen gledam kroz okna u daleka polja, njive jesenje.
svelo granje,
gole šljivike i sive oranice,
i sam za sebe očinski zabrinut
u jednom trenutku šanem sa zebnjom: Gvido, jesen je!
A put?
i staze nove?
i naslućen utrenik?

Tad stanem da drhtim k'o prut
i sav sam zanesen . . .
Pomislim: sada sam cvet
i cvetam i cvetam. . . Aj!
evo me u jesen
sad ću da po-ve
— nem
žut.

parodiji njegovog sopstvenog, neuništivog iako duboko prigušenog, romantizma koji »laska« ženi šapćući joj da je lepša no Frančeska.

[19] U pesmama *Sentimentalna pesma za Nanu* (1920), *Minjon* (1921), *Ponor* (1922: »Mala Zaza, nasmejana, vedra, tvoju pesmu naveče / mi samotni, često zamoreni, blagosiljali smo bregu na podnožju«).

Gledam u polja daleka. —
mistična muzika neka
i ceo jesenski kraj
zove me, mami me, zove
u neki čaroban svet
a ja sam sâm i nem . . .

I onda, nekako, zaboravim telo
koje uvek, avaj, seća na grobnicu (mrak, leš i crvi!).
Odvajam se od sebe i, ovako u suton, plavi zrenik
zanosi me lagano, neosetno, eteričnog, bez čula,
bez mesa, kostiju, moždine i krvi
u neko carstvo rajsko, ozareno osmehom Madone Gvida Renija
s muzikom heruvimskih truba i pastirskih dalekih frula
i sutonskih orgulja i planinskih zdravamarija. . .

A i ti, Doro, nekad najvoljenija,
blediš, postaješ duh, plamen, siderično, nečovečansko telo,
i polako i ti toneš u naslućeno carstvo sanjarija
poluprovidno, polubelo.

Ni jedna jedina reč nije ovde neprozirna; svaka reč zatvorena je, čak, u svoje granice, a banalnost standardne asocijacije zadržana je ovde samoironičnim duhom koji ostaje na odstojanju od sopstvenog izraza naglašenom nemarnošću (kao svešču o njegovoj prividnosti). Pa ipak, suštinski duh ove pesme je neproziran jer je duh *drhtanja* u neopredeljenosti, duh udvajanja: bez opredeljenja, između ljubavi i mistike, između svoje Dore i Madone, između telesnosti i bestelesnosti, banalnosti i misterije, ali i između pisanja i nevezanog mrmljanja u prozorsko staklo zamagljeno strepnjom od jesenskog venjenja, u neprestanom udvostručavanju svega, ovaj Gvido Tartalja koji će samom sebi da šapuće (»očinski zabrinut«): »Gvido, jesen je!«, i koji se sreo sa »blagovesteńskim imenjakom« svojim Gvidom Renijem, jeste kao neko klatno što se neujednačeno kreće, a stihovi njegovi, nejednake dužine, kao da ponavljaju oscilacije tog klatna na imaginarnoj putanji sentimentalizam — ironija, Dora — Madona, Gvido Tartalja — Gvido Reni. To i jeste i nije ljubavna pesma, isto koliko i jeste i nije pesma mističke slutnje preobražaja, u jezi (u prikrivenom, ironisanom strahu od njega), ali i u nekoj gorkoj sreći zbog njega kao zbog oslobođenja od čulnosti,

od materije, pravcem utapanja svega u »carstvo sanjarije« u kome i ova slavna Dora Gvida Tartalje postaje »duh, plamen, siderično, nečovečansko telo«, ali ipak praćena i senkom i prizvukom (makar oni bili i sasvim daleki) neke ironije: ne može se poreći da Madona ovde zasenjuje tu Doru, ali ne može se reći ni da Tartalja ovde bez ironije (pa čak i bez neke osvetoljubivosti?) to objavljuje: kao što je to telo »poluprovidno, polubelo«, tako je i ovaj misticizam, ovejan blagom ironijom (taj sentimentalističko-autoironičarski misticizam), »poluprovidan, polubeo«: vrlo »providna« reč nosi u sebi neku tamnost koja vodi jezi, ali kojoj se suprotstavlja blago ironisanje što ne dozvoljava ni Dori ni Madoni da uzmu vlast nad Tartaljom, ali što omogućava »poluprovidno telo« ove pesme inače dokraja providnih reči.

To, međutim, Gvido Tartalja neće više ponoviti: pesma *Visio Madonnae Guidi Reni* je krajnji, i poetski vrhunski, izraz ovoga udvajanja, ove misterije preobraženja dozivane kroz otpor njegovoga ironišućeg zdravo-razumskog empiričkog uma: vremenom, snaga ironije se uveličavala, onemogućavajući ovo udvajanje, to kolebanje između misterije preobraženja i anti-misterijske ironije koja u svemu teži demistifikaciji. Uostalom, i pre nego što je napisao *Visio Madonnae Guidi Reni,* Tartalja je napisao pesme u kojima ne samo što nema misterije preobraženja nego koje su prožete pre svega duhom demistifikacije: još 1920, tri godine pre ove pesme kojom će svojoj Dori reći da postaje »duh (. . .) siderično, nečovečansko telo«, on joj je uputio stihove: »Tvoj se život staložio, Doro, u modrim prugama / pod umornim očima: / i želje da se prođe pod sedmobojnim dugama / i snovi sanjani u devojačkim noćima, — / — / i želje i osmesi i snovi / sve, sve je to sada mrtvo i hladno«;[20] godine 1921. video je on »staru devojku« za koju više nema nikakve nade,[21] 1922. napisao je pesmu *Godišnjica,* o smrti dvanaestogodišnje »Ruže apotekareve«, koju je 14. novembra 1920. pregazio tramvaj,[22] pesmu

[20] *List iz albuma,* 1922; *Lirika.*

[21] »Pored tebe su prošli tvoji dani i noći, / stara devojko, i ceo / tvoj svet. / — / I sada, u jesenske noći, dok skidaš veo / i haljine sa svoga hladnoga tela, / ti osećaš da neće više nikada proći / ono što je prošlo kao tiha muzika blaga, / kao nujna melodija draga, / pored tvojih devojačkih bolova, / — / i ti znaš da se tvoja ruka nevina i bela / uzalud lomi put tvoga raspela, / dok žuti mesec juri pored tvoga praga« (*Stara devojka; Lirika).*

[22] V. u knjizi *Lirika.*

Proleće,[23] o zidaru koji je pao s građevine (»Pao je jedan čovek sa trećeg sprata: / jedna zidar. Slovenac / . . . / A jedna devojčica, noseći Griga pod pazuhom, / u aprilsko jutro prolazeći kobnom ulicom / pevala je pod glas jednu srebrnu prolećnu ariju«), i pesmu *Na smrt jedne šantanske zvezde,* da bi, tokom 1922. i 1923, u Splitu, napisao pesme koje će objaviti u prvoj svojoj zbirci *Pesma i grad,* u inspiraciji koja je upravo suprotna svakoj veri u misterije i preobraženja. U ovim pesmama Tartalja je, osim u sasvim retkim izuzecima, nesumnjivo nastojavao da sačuva smisao za modernističku magiju neobaveznosti, sposobnost za spontan gest rođen u ravnodušnosti prema svakoj veličini i večnosti; ali, ta spontanost nije ovde delo neobaveznosti sentimentalno-ironičnog duha bez opredeljenja, između ljubavi i mistike, između empirijske racionalnosti i nagnuća ka misteriji preobraženja, nego je samo funkcija pesme koja pokušava u jeziku da ponovi *akvarel ili crtež,* lakim dodirima pera po hartiji, u nekoliko kratkih poteza, jednoga sveta koji je konačno definisan i koji je upravo zato osuđen na smrt. Pramotiv svakog motiva ove tematske poezije jeste *motiv smrti upravo kao motiv nemogućne misterije preobraženja* ili konačne definisanosti. Umesto misterija, koje zrače pesmom *Visio Madonnae Guidi Reni,* sve je težnja ka maksimalnoj određenosti objektivnog, sa ravni socijalnog života, i to života kojeg su provincija, siromaštvo i nemoć konačno definisali, onemogućavajući mu čak i nadu na ma kakvo (pa i najneznatnije) preobraženje.

Ako je Tartalja 1921. napisao pesmu *Pokojnik,*[24] o smrti druga, siromašnog beogradskog đaka, Makedonca, nastojeći da tragiku te smrti izrazi vizijom nemogućnog povratka ovoga umrlog čoveka na jug:

Sinoć je umro Makedonac N. N., naš drug,
jedan siroma' beogradski đak —

i mi slutimo: on će proći ovim sokacima
sada, domalo, kad se spusti mrak
sa maglom i oblacima;

on će proći mrtvački siv i mrtvački dug
avetinjskim koracima
ovuda, sam i tužan kao trudna žena —

[23] U istoj knjizi.
[24] V. u knjizi *Lirika.*

i svi u strepnji čekamo čas
da prođe njegova sena
kroz večernji vetar pored nas
na jug,

u njegovim pesmama iz 1922/23. nema čak ni toga: tu ne može mrtvac da prođe »kroz večernji vetar pored nas«; tu, čak, ne može Tartalja da potraži poeziju ni u stilu poređenja »sam i tužan kao trudna žena« (koje je okosnica, i više: tačka oslonca, ugaoni kamen sve poezije u ovoj pesmi, i jedno od najjačih trenutaka u čitavoj Tartaljinoj peziji), kao da mu je realizam demistifikacije, koji zahteva zadržavanje na prvom stepenu iskustva, zabranjivao i takva poređenja, zabranjujući svako vizionarstvo a zahtevajući čistu optiku, sliku u kojoj nema nikakve transmisije neposredno-čulnog i koja, osim toga, kao da zahteva jezik najogoljenijeg i najkraćeg saopštenja (u stilu prostog utvrđivanja činjenice: »Sinoć je umro Makedonac N. N.«). Sve je tu konačno, i u svojoj konačnosti *iscrpeno kao starost za koju nema više nikakve nade:* nije slučajno što je u motivima ove poezije koja nezadrživo stremi objektivaciji pesnikovog Ja, njegovom izlasku iz »tlapnje« sopstvene svesti u svet drugih bića, iz prostora misterije preobraženja u prostore socijalnog sveta kome je oduzeta svaka mogućnost preobraženja, očito pretežan, naglašen (i, čak, prenaglašen) *motiv starosti.* Istina, javljaju se tu pekari (koji, dok sve živo spava, u nekoj pekarnici pevaju napev s Juga,[25] prodavac sladoleda i prodavac kestenja,[26] čistač ulice,[27] pristanišni radnik[8] i radnici koji čiste kanale, ostavljajući za sobom, na rubu jame u kojoj su proveli noć, samo malu svetiljku (upozorenje onima koji će tek doći),[29] ali to je pre svega *svet staraca i starica,* onih za koje nema više nade ni u kakvo preobraženje. Nema nade, nema »misterije«, sve je trijumf činjenica koje se beskonačno ponavljaju, tako da pesma

[25] U pesmi *Pekarnica (Raskrsnica,* 1923, I, 8); *Pesma i grad.*
[26] U pesmama *Sladoled (Misao,* 1922, X, 69; *Pesma i grad, Lirika)* i *Prodavac kestena* (kalendar *Vardar,* 1925; *Pesme).*
[27] U pesmi *Periferija; Pesma i grad.*
[28] U pesmi *Pristanište* (navedeni broj *Raskrsnice); Pesma i grad, Lirika.*
[29] »Radnici su celog dana prekopavali kanal, / zvečale su lopate, motike, čekići, celog dana. / — / Maločas su pošli i ostavili tu na rubu, / da visi gore / o tankom drvenom stubu, / ovaj mali fenjer, da gori do zore / prolaznicima« (*Kanal; Vardar,* 1925; v. u knjizi *Pesme).*

treba samo da zabeleži osnovne elemete tog ponavljanja (noseće činjenice), ili da ispriča tu priču bez priče kao priču u krugu bez izlaza ovoga konačno definisanog sveta, u sadašnjem vremenu što se otelo od vremena jer se otelo od prošlosti i budućnosti, kao neko vreme van vremena (ili vreme bezizlazne definisanosti). Najčešće se čini da je dovoljan kratak susret dve starice, pred crkvom, njihovo uvek isto: »Kako ste? Tako — hvala. Doviđenja«, da bi pesma mogla s lakoćom da dođe do sebe, ponavljajući, povezivanjem krajnje svedenih elemenata (nosećih činjenica), u svega dve-tri linije koje se kružno zatvaraju, udes bezizlaza, ali lakoća ove pesme je od njene osuđenosti na površinu na kojoj ništa ne može da se zadrži niti da se sretne: sve je tu lako, pa i zatvaranje ove pesme u krug, jer se ništa ne sreće, kao što se stvarno ne sreću ni ove dve starice:

Svakoga jutra tačno u sedam sati
sretaju se pred ulazom u crkvu dve male starice
na prolazu.

Kako ste? Tako — hvala. Doviđenja.
Dva osmeha staračka i bleda
i dva dobra, umorna pogleda
pod arkadama dveju hladnih karijatida.

Jedna starica ulazi, druga izlazi
i silazi
polako polako držeći se zida

(Crkva).[30] Jezik ove pesme, koja podseća na sekvencu nekog znatno kasnijeg neorealističkog filma, jeste kao i jezik ove dve Tartaljine starice: jezik »*svakoga* jutra«, jezik kojim se ne prelazi granica banalnosti kao granica samog ćutanja: tu, gde se ovako govori *svakog* jutra, u stvari se i ne govori, niti tu zaista ima susreta: reči se mimoilaze, klizeći po površini rutinom anonimizovanog jezika, kao i ove dve starice od kojih jedna ulazi u crkvu a druga silazi (»polako polako držeći se zida«). Ništa nije rečeno, ništa se nije našlo; tek se nešto samo naslutilo u »dva osmeha staračka i bleda« i u »dva dobra umorna pogleda«, koje pesma, otvarajući se ovom ćutanju, — tom svetu bez

[30] U navođenom broju *Raskrsnice*, zatim u knjigama *Pesma i grad* i *Lirika*.

susreta: svetu bez jezika, — ima da ponovi. Tehnika pesme (mentalno-verbalna) sastoji se u govoru ovim ne-govorećim jezikom, — u govoru koji ponavlja ćutanje (nema promene, nema ni nade u nju), ali tako da njen stvarni govor može da bude jedino govor »dva osmeha« i »dva umorna, dobra pogleda«. Taj osmeh (bled), i taj pogled (dobar, ali umoran) jesu sámo jezgro Tartaljine pesme iz ove epohe, ono *najviše* što je on ovde mogao da traži i nađe, u ovom svetu kome je presuda na ništavilo trajanja bezuslovno već izrečena. Nema pomilovanja, nema nade; nikakvo preobraženje neće se desiti, svakog jutra likuje ova neumitnost prolaska bez stvarnog susreta: ostaje samo »osmeh staračkí bled i umoran pogled«, koji je i *osmeh i pogled Gvida Tartalje* u ovim pesmama: jedino što može da govori tu gde nema više jezika, jer nema nade u preobraženje (»Kako ste? Tako — hvala. Doviđenja«), to je ovaj bled osmeh i ovaj umoran pogled. Tu reč ne može ništa; zadržana na ravni ovoga govora-ne-govora (tog susreta-ne-susreta), ona može samo škrto, i siromaški, — rečenicom čija sporost ponavlja sporost ovog sveta što se, već prividan, spušta sve niže, ka svom konačnom nestanku, — jedino da opservira osnovne elemente ove egzistencije ubijene ponavljanjem u bezizlaznosti (zaista, i reči ovde kao Tartaljine starice, — u samome svom jezgru, u svojoj bitnosti, — »znaju, čekaju i ćute«):[31] *u konačnoj bezizlaznosti koja iznuđuje osmeh bled i pogled umoran mogućna je jedino opservacija osnovnih elemenata što se lajtmotivski ponavljaju, a ne vizija, jer je mogućna samo činjenica a ne misterija preobraženja.* Tartaljina pesma u zbirci *Pesma i grad* jeste pesma optike a ne vizije: pesma je mala kao starice koje opeva (uvek samo pregršt stihova), maloga radijusa pogleda (zamućenog suzom koja se, međutim, neće doplakati), i malog ritmičkog intenziteta i onda kad Tartalja pokušava da vidi, umesto svojih starica i staraca, ne samo prodavce kestena i sladoleda, — te junake mitologije »malog čoveka« kojom je on zamenjivao, u ovo doba, mitologiju modernizma iz 1920, — nego i radnike iz pristaništa ili fabrike, kao da vernost njihovoj životnoj istini obespravljenosti zahteva njihovo utapanje u ovu mitologiju »malog čoveka«, ali i, istovremeno (i što nije od manje teških posledica), kao da taj »mali čovek« zahteva odricanje od svega »velikog« (od svake *snage)* u izrazu i jeziku, odnosno *kao da vernost istini poricanja*

[31] *»Careva avlija«; Pesma i grad, Lirika.*

ovog čoveka kao tvoračkog subjekta zahteva od pesnika da se u najvećoj mogućnoj meri odrekne sopstvenog tvoračkog subjekta, i to tako što bi načelo anti-tvoračke bede usvojio kao osnovno načelo svoga tvoraštva, u prvom redu odricanjem od svake misterije preobraženja, i u jeziku i u slici i u ritmu, i pretpostavljanjem deskriptivnog realizma vizionarstvu. Iza svih ovih pesama, koje sugerišu nemarnost (i koje, — i onda kada su posvećene radnicima, — kao da su napisane rasejano, i na brzinu, *između dve starice na nekoj drvenoj klupi),* leži ovo odricanje, ali koje nije ništa drugo nego umiranje, neporečno: ne samo umiranje *Nane, Minjon* i *Zaze,* tog veštačkog cveća sa padina kaćipersko-frivolnog modernizma, pa ni samo umiranje Gvida Tartalje kao »blagoveštenskog imenjaka« Gvida Renija, nego i umiranje svake misterije preobraženja, svakog vizionarstva.

Tartalja je na samim počecima socijalne poezije u srpskoj kulturi; on je među prvima (još 1921), i dok je još jednim delom svog bića stremio modernističkim misterijama preobraženja, pokušavao da se otvori istini sveta. Istorija socijalne literature, koja će kao pokret da se organizuje tek nekoliko godina kasnije, neće smeti da ga previđa (kao što ga je dosad previđala); ali ona, takođe, neće moći da previdi da se već u Tartaljinim socijalnim pesmama, — tačno kao i u najvećem broju pesama kasnije socijalne literature, — javljala *socijalizacija pesnika kao njegova objektivacija,* odricanjem od svega ličnog, i to prihvatanjem bezlično-standardnog, ne-tvoračkog izraza i jezika sveta obespravljenog jer isključenog iz tvoraštva, i da je, u ovoj njegovoj voljnoj samo-objektivaciji, svet neumitno zadržan u sudbini objekta: *deskripcija,* koja se tu po pravilu javlja, delo je ove objektivacije, koja, ma koliko da je nadahnuta nalogom socijalizacije pesnikovog Ja, ne dozvoljava njegovu *stvarnu* socijalizaciju nego se ovoj upravo protivi: i u Tartaljinoj poeziji (kao i u poeziji većine pesnika socijalne literature), ovaj svet ne dolazi do svog subjekta: ma koliko da je Tartalja *za* taj svet, u njegovoj poeziji taj svet ostaje *pasivan objekt,* neki »spoljni« svet koji on zbog toga jedino i može da opisuje. (To je svet čije *ruke* ostaju nemoćničke i mučeničke, kao u ciklusu pesama *Ruke,* koje je Tartalja pisao od 1925—26. do 1939: *Ruke starih matera, Ruke devojčice što prodaje cveće, Ruka bolesnice u proleće, Ruke prosjaka i ruka milostinje, Ruke davljenika, Ruke pred smrt).*[32]

[32] V. izbor iz ovog ciklusa u knjizi *Pesme.*

Čak ni kasnije (od 1938. do 1941) to nije svet čiji subjekt je postajao osnovni (*revolucionarni)* subjekt istorije, onaj ispod čije »objektiviranosti« razvijala se, neumitnom negacijom ove »objektiviranosti«, vrhunska tvoračka volja kao volja za vrhunskim (revolucionarnim) preobraženjem, već svet čiji vidici nisu širi od vidika onih dvorišta iz predgrađa koje je Tartalja opisivao kao »stalnu izložbu bede« što *vezuje* čoveka i stvar, u izgubljenoj njegovoj bici sa stvarima u kojoj pobeđuje jedino njegovo postvarenje:

I ljudi o mrtve stvari i stvari o ljude
oslanjaju se kao bršljan o stari kućni zid.
Ovde se u svima uvek iste misli bude
i one se razbijaju o istu tvrdu hrid.

Sve se tu iznosi: prljave posteljne stvari,
da se vetre, da ih obaspe topal sunčev krug, —
drveni i gvozdeni predmeti trošni, stari,
i okrugao sto, taj dobri porodični drug.

Pere se sve i paja već od ranog jutra
i dovodi, koliko se može, u stari red —
i po zalasku sunca vraća se sve unutra,
pre no što se ukaže drugi krug na nebu, bled

(u pesmi *Dvorišta, V).*[33] To je (od 1938. do 1940) poezija kao ova ista »izložba bede«: deskripcija, u tromim, rimovanim četrnaestercima, polovnih odela u starim ormarima, sveta doma staraca, subote u kojoj fabričke radnice »broje novac i nepravde«, zadimljenih krčmi u predgrađu, prvog jutarnjeg tramvaja koji vozi radnike u fabriku.[34] Odbijanje misterije preobraženja iskazuje se ovde odbijanjem svakog preobraženja: realizam, koji se ovde očito traži, kao da zahteva uništavanje mašte, pristajući jedino na standardno-banalne asocijacije koje pipavo i skrušeno (i kao u teškoj nekoj pogruženosti) po površini povezuju stvari, otežale i nepokretne (u sebe zatvorene) od banalnosti. Tu »veče polako klizi niz susedni zid i niz / našu kuću, niz našu ogradu, niz naše stvari: / umrtvljuje se postepeno sve, dan po dan iz

[33] *Srpski književni glasnik,* 1940, LIX, 5. U knjizi *Pesme,* datirano: *1938.*
[34] V. sve u knjizi *Pesme.*

naših bića život nestaje, vene i stari«.[35] Tu starci i starice nisu više osnovna tema, ali zato jesu osnovni subjekt: starost, koja je tražila srce i um Gvida Tartalje još u najpesničkije njegovo doba, u prvoj njegovoj mladosti, kao da je ovde sišla sa tematske i motivske pozornice, ali zato što je postala rediteij svega, ne pristajući na svoje tematsko ograničenje, postajući vrhunski princip. Život koji opisuje Tartaljina socijalna poezija jeste život koji »nestaje, vene i stari«, ali takav je i život samog subjekta ove poezije: bez pokreta i poleta, bez maśte, bez i najslabijeg akcenta nepoznatog, kao da se čitav svet pretvorio u nekakav veliki dom staraca: »Ovde su misli izgubile krila, ne kruže; / i uši su izgubiłe sluh i oči svoj vid«.[36]

[35] *Pokojnici, Pravda*, 1941, XXXVII, 12999—13002; *Pesme*.

[36] U pesmi *Dom staraca (Srpski književni glasnik*, 1939, LVI, 5); *Pesme*. — Nije ni najmanje beznačajna činjenica da je u genezi Tartaljine socijalne poezije njegova poezija posvećena starcima i staricama. *Rađanju ove poezije prethodi starost*, ali ne samo kao motiv nego i kao mentalno-verbalna tehnika: kao umorno opserviranje, u nekakvoj maniji detaljisanja (i kao u zebnji da se nešto ne propusti), u jednoj *sitničavosti* koja uporno pokušava sve da poveže, stihovima »vezanim« i rimovanim, u nesposobnosti čak i za one beline (pauze) iz pesama Tartaljinih do 1924, koje su, kao u skici, samo na površini prekidale liniju čiji osnovni smer, međutim, nije se gubio. (Istorija Tartaljine socijalne poezije jeste i istorija nestajanja ovih belina, skice, ili istorija umiranja Tartaljinog negdašnjeg smisla za pesmu-kroki, smisla koji su mu starci i starice dozvoljavali u njegovim počecima, a kojeg, po pravilu, nema ni u pesmama ostalih pesnika socijalne poezije.)

Odstupanja od ove sitničarske deskripcije nabrajanja, — nemaštovito-umornog: linijama standardne asocijacije, — retka su, a kada se i dese, ona ne znače ni najmanje odstupanje od svevlasnoga duha starosti; to je onda, umesto tromoga (i rimovanog) četrnaesterca opisivanja, stih kojim se iskazuje nedvosmislena težnja *regresije u infantilnost*, kao u osmercima pesme *Želje siromaha* (iz 1940; v. *Pesme)*, koji podsećaju, neodoljivo, na pesme koje je Tartalja pisao za decu: »Malo hleba, malo graha — / da nasiti siromaha. / — / Samo jedan topli kutak / i bez briga za trenutak. / Jedan ležaj, jedno ćebe / da prebaci preko sebe. / — / I da spava kao ljudi — / makar da se ne probudi«.

Ali uvek je to ovaj isti umor, ono *staračko* koje će se (čak i kao ova regresija u infantilnost) javljati i u pesmama najvećega broja pesnika socijalne poezije, — *neka skrušenost i pogruženost*, deskriptivno anti-maštovita. Jedino čime se Tartalja razlikuje od većine drugih pesnika socijalne poezije jeste (osim toga što je *književno pismeniji* od njih) odsustvo svakog pokušaja *neposrednog* izraza političke tendencije: on se pomno čuvao da ovu *starački umornu deskriptivnost* kojom subjekt objavljuje svoje gašenje i kojom može da izazove samo senzaciju *samilosti* (ostajući *ispod* subjekta čitaoca, čak i iznuđujući od čitaoca da, ovom samilošću, bude iznad njega), završava poklicima borbenog, revolucionarnog optimizma, osećajući nepogrešno da je to nemogućnost koja može da se svrši samo slomom poezije.

Odsustvo svakog vizionarstva ovde je odustvo svake preobražajne moći: *odsustvo subjekta*. Socijalizacija se tu ne iskazuje samo kao umiranje religijsko-idealističke iluzije da će se čovek, po smrti, popeti na Blizance ili pretvoriti u zvezdu, nego se javlja u znaku realizma čiji »krzljavi (. . .) smisao za prostor i vreme«[37] jeste, u stvari, »krzljavi« (čak nepostojeći) smisao za svaku misteriju svakog preobraženja. Tartalja koji je, ne mnogo pre no što će se naći na klupi između dve starice, — da tamo, u *malom* notesu, na kolenu, *crta* svoje pesme, — pokušavao da prorokuje: »Treba da je viličanstveno i ono što nije stvoreno / u sedam prvih vremena stvaranja, ni docnije«,[38] ovde je opsednut onim što je stvoreno: to je svet čijih sedam dana stvaranja odavno su, i nepovratno, protekli, svet čovečanstva koje je, prognano iz stvaranja, prognano iz svakog vizionarstva. Starice i starost su između Tartalje koji je pokušavao da piše »socijalnu« poeziju i Tartalje koji je u pesmi *Blizanci* dozivao:

Je li iko noćas sanjao svoju smrt? svoje umiranje?
Osećam: on treba da ima duhovne veze sa mnom,
koji sam to isto noćas snevao.
Ko zna da li je ikada u snu, ranije
možda u detinjstvu, video svoje preobraženje
u daleku zvezdu?

To treba da je putnik, moj duhovni saputnik,
koji veruje u stvarnost nemogućnoga
i u stvarnost onoga što ne postoji
u krzljavom čovečjem smislu za prostor i vreme.
On će sa mnom, ja slutim, u isti mah umreti
i sa mnom će se vinuti iznad oblaka i na Blizance popeti,
da treperenjem svog sjaja nad morima i jezerima
crta nove i čudesne likove mađijske, ranije zamišljene
na radost docnijih putnika.

Ta vera »u stvarnost onoga što ne postoji«, vera koja »crta nove i čudesne likove mađijske (. . .) na radost docnijih putnika«, ovde više ne postoji: umesto Tartalje koji vidi svoje blizance u onima koji veruju u magiju preobraženja, u moć večitog putnika i

[37] U pesmi *Blizanci; Lirika*. (Prvi put u: *Nova svetlost*, 1922, III, 1.)

[38] U istoj pesmi.

nezavršivog putovanja, to je Tartalja realističkog deziluzionizma, ne samo Tartalja koji ne veruje da će čovek, po smrti, da se pretvori u zvezdu, nego Tartalja koga je napustilo svako čulo za misterije i preobraženja i čiji poslednji smisao jeste, uistinu, »kržljavi (. . .) smisao za prostor i vreme«; nema preobraženja (nema kretanja), ali nema zato ni prostora ni vremena. Čovek je ovde zatvoren u nepromenljiv svet objekata koji ga okružuju i u koje se, ritmovima zamiranja, napušten od sopstvene mašte i sna, objektivira, — on je zatvoren u taj svoj-ne-svoj svet kao polovno, iznošeno odelo u nekom »mračnom dućanu«,[39] kao sirotinja u krugu zatvorenog dvorišta.

Tu nema više nade ni na kakvo buđenje. U pesmama koje je Tartalja pisao za vreme rata, pod okupacijom, ima tek ponekog refleksa lirike;[40] u pesmama koje je pokušavao da piše posle 1945, kao pesme epohe velikoga buđenja, doba subjekta opšteg stvaralačkog zanosa, ima još manje lirike. To je poezija kulta rada uzdignutog do radosti, ritmovima jedanaesterca (i dvanaesterca), koji, — u potpunoj suprotnosti sa dotadašnjom ritmičkom frazom Tartaljinom, — kao da treba da objave »radost što šiklja iz ćelija bića«.[41] Tu bi imala da se objavi »čarolija moćna čovečijeg htenja,[42] »kliktanjem iz razdraganih grudi«,[43] ali sve je to samo *ritmički zaglušna emfatičnost* koja razvejava svaku egzistencijalnu i poetsku konkretnost, rad oslobođen od svog stvarnog subjekta koga ovde, zajedno sa njegovim duhom i jezikom, razvejavaju nemilosrdno neukrotivi talasi ove emfatičnosti u stilu apsolutnog »optimizma« socijalističkog realizma.[44]

[39] *Polovna odela. Pravda*, 1938, XXXV, 12268—12271; *Pesme*.

[40] I to sasvim slabog, — pre svega u ciklusu *Dani u tami, zapisi*, koji čine 46 pesama od po nekoliko kratkih stihova, bez iole jačeg odjeka mašte, u jezičkom siromaštvu, ali što ponekad kao da ponavlja autentičnost doživljaja mučne okupacijske noći koja umesto pesme dozvoljava samo ovakve, kratke, prigušene, lirske beleške u stihu: »Nad ponorom mraka / misli otrgnute: / — / zvezde nad pučinom, / krila nad planinom« (pesma *15*), ili: »Paučine tame / od dveri do dveri. / — / Noć. Sevaju kame. Zenice u zveri« (pesma *24*).

[41] *Radost za taj dan*, 1945; *Pesme*.

[42] *Zore*, 1945; u istoj knjizi.

[43] *Beli grad*, 1946; isto.

[44] Tako je, pre svega, u *Poemi o pruzi*, — »graditeljima omladinske pruge Brčko—Banovići posvećeno«, — izd. *Nopok*, Beograd, 1946: »Čas za časom prati: groznicu, svežinu, / mišiće k'o čvrste konopce na brodu, / kožu kao bakar, krepkoću, jedrinu / i žar da uzburka i umiri vodu. / — / Da upiju oči ovaj oganj rada, / tu kośnicu sreće u sebe da prime — / da upiju uši k'o šum vodopada / huku ovog jutra, talas zvučne plime« (u prvoj pesmi *Grad iz bajke*). Uzvikujući:

Ako se može govoriti o izvesnoj *tragici* koja kao da je skrivena na dnu ovog promašenog stihovanja, onda to nije samo tragika pesnika koji je izgubio osećanje za sopstvenu pesničku prirodu, ne znajući više gde su granice njegove moći i u čemu je ta moć, nego je to i *tragika nade u apsolutan preobražaj, možda ipak najveća Tartaljina vera u misteriju preobraženja*, Tartaljin pokušaj da se otrgne od pasivnosti u kojoj se, kao pesnik, ugasio. Gvido Tartalja kao da je 1945. poverovao da će revolucionarno preobraženje sveta u kome je živeo da bude i njegovo preobraženje, i to iz korena: da će talasi ovoga istorijskog preobraženja da vaskrsnu i njega, ali takvog kakav nikad pre toga nije bio: kao pesnika neiscrpno-mladalačkog oduševljenja, kao mobilizatora koji ne prestaje da klikće. Govoreći ». . . kako je lepo živeti u dane / života novog, raspevanog gaja, — / — / s otvorenim oknom da u srce kane / kap istorije novih događaja«,[45] on je uzalud očekivao da mu u srce kane »kap istorije«: u njegovom »raspevanom gaju« nema istorije jer nema stvarnosti; ima samo reči koje plutaju u praznini. Ako je u tom »raspevanom gaju« uspevao, ponekad, da se otme mašini verbalizma koja ga je, inače, surovo drobila, on je padao u banalnosti odavno odbačenih klišea,[46] tako da izgleda gotovo neverovatno da je pesnik

»Ej, Fahite, druže, puna su kolica! / Drugovi su tvoji sami udarnici!« *(Invalidska četa)*, ili: »Nasipi su danas čvrste barikade. / Ej, zastavu gore, na tu motku vitku! / — / — Drugarice, danas još četvrt kubika, / a posle na potok, na izvor i česme. / Lome se pejzaži u sto divnih slika / vazduh se kida od talasa pesme« *(Devojke)*, ili, najzad: »Još kubik za vernost! Kubik za Tiranu! / I za Pag, za bratstvo! Pijukom razmahni« *(Udarne brigade)*, Tartalja je hteo, patetičnim dvanaestercima, tvoračku volju da uzdigne do patetike vrtoglavog zanosa, ali je u toj ekstatičnosti gubio ne samo stvarni subjekt ovoga rada čijim je pesnikom hteo da bude, nego i svaku mogućnu poeziju: ta ekstatičnost je zvučna plima verbalizma koja potapa svaku mogućnu sliku i misao. Poema se tu pretvara u *»zvučnu povelju«* (kako se zove jedan ciklus Tartaljinih pesama iz 1947), onako kako se i svet i poezija pretvaraju u ovo »zvučanje« verbalizma: »polet i optimizam jasne životne perspektive« tu su prisutni samo »kao izdvojene vrednosti. Inače, u pesmama taj životni stav postaje žrtva verbalizma«: ». . . sasvim je razumljivo da se o prisustvu poezije (. . .) u ovakvom stihovanju ne može uopšte govoriti« (Miloš I. Bandić, *Dve stotine stranica stihova Gvida Tartalje*, *Književnost*, maj 1953, god. VIII, br. 5).

[45] *Veliki događaj*, 1946; *Pesme*.

[46] Kao što su ove reči u rečima izrečenim Beogradu: »Gord i prav i jak / i čvrst k'o sura stena / u smenama dana, oseka i plima / da poneseš nebo na luku ramena / svim vodama brana / i zid vetrovima. / — / Kroz godine slave, pobedničkog sjaja, / kroz pohode, borbe, otpore, ustanke — / u slavu života novih naraštaja / kuješ svoje dane, / plamene uranke«, — *Pesma o Beogradu*, 1947; *Pesme*.

Visio Madonnae Guidi Reni mogao da piše pesme kakva je, između ostalih, pesma o imenima beogradskih ulica.[47] Sva laž ovih stihova jeste laž »optimizma« i didaktičarskog »idealizma« »raspevanog gaja« koji odvaja od stvarnosti i zato odvaja od poezije: tamo gde noći »nisu (. . .) noći od nekada, one / u maglama od pustoši i tajne«, gde se ne oglašava jedino smrt noći »od nekada«, nego i smrt noći *svake* pustoši i *svake* tajne, mogućni su, pa čak i neumitni, i stihovi: »Noći su za nas pregled dostignuća / i ujedno su san o sutrašnjici«.[48] Tu nema osećanja stvarnosti koje bi takve stihove onemogućilo; tu nema stvarnog *učešća* u njoj: *pasivnost*, koja je iz godine u godinu Tartaljine poezije postajala sve jača, ostala je svemoćna i u ovim stihovima, pretvarajući apsolutni *aktivizam* koji su oni pokušavali da pevaju u *bezizgledni formalizam* i iznuđujući povratak najranijem Gvidu Tartalji, onome iz epohe pre godine 1924.

[47] »Nižu se imena s uličnih tablica / i talasom daha sve ulice plave. / Promiče povorka — sama draga lica / i protiču dani ponosa i slave. / — / Promiče povorka — istorija cela: / domaćini zemlje i čestiti gosti. / Koliko čvrstine i velikih dela / i koliko uma, snage, čestitosti! / — / Vojvoda Dobrnjac ili Pančić ili / Tesla ili borac iz Tršića smeli — / svi su se jednako u tok zemlje slili / i viteštvo s pesmom i mudrošću spleli« *(Ime do imena. . .* 1950; *Pesme).*

[48] *Noći,* 1948; u istoj knjizi.

Boško Tokin

Maja 1920, u Rimu, u Sikstinskoj kapeli, otkrivao je Boško Tokin da je Mikelanđelo ekspresionista. *Strašni sud* Mikelanđelov je za njega stvar osnovnoga ekspresionizma, jer je delo genija, koji je genije revolucije, ili »boljševizma«: Mikelanđelov Hrist sudija, sa nemilosrdno preteći podignutom rukom, jeste izraz esencijalnog ekspresionizma, koji je revolucija, jer ne priznaje nikakve kompromise sa relativnim, nikakve »distancije», nego hoće apsolutno. Hrist je osveta genija, koga ljudi odbacuju, uvek, ali koji se vraća da ih kazni. On je ozbiljenje »diktature duha«, i u tome smislu je ekspresionista-boljševik.[1]

[1] »U stavu Mikelanđela ima boljševizma velikog čoveka. U slici je izražena osveta svih genija. Onih čije se ideje-dela nisu ostvarile zbog sitničarstva i inercije ljudi. (. . .) Mikelanđelu je uspelo vidljivo prikazati taj strahoviti momenat — on je utopistički — kad genije uzima svoja prava. Za sve što je sićušno i zamisao je već strašna: da sve zavisi od jednog pokreta ruke. Za njih te vrednosti padaju. Pokret ruke ne znači milost. Ali neka ginu oni koji su bili vekovima bez milosti. Hrist kao da veli: A sada dosta! Sada će biti reda! a to znači, perturbacija, revolucija. Revolucija znači red. (Barbusse: la révolution c'est l'ordre). (. . .) Neka nov život počinje! a ako nije moguće, nek počne strašni sud! kraj sveta!« *(»Strašni sud« — Slika Mikelanđela u Sikstinskoj kapeli: Progres,* 1920, I, 109). U članku *Ekspresionistička filozofija i umetnost (Progres,* septembra 1920, br. 9; sa rečima Ivana Golla, ispod naslova: »Čovek-umetnik korača između boga i prosjaka kojima daje sve svoje srce«), Tokin određuje ovaj svoj »boljševizam«: ističući ekspresionističke revije *Die Aktion* i *Der Sturm,* Tokin se poziva na Rubinera, koji tvrdi da »Pesnik učestvuje u političkoj borbi« (1912), ali »politička borba, to ne znači partijska politika nego spiritualna akcija

Tokin je živeo, možda, i tim snom; ali nema u njemu ničega sa *Strašnoga suda* Mikelanđelovog, koji ga je, navodno, učio da poštuje »veličinu velikih«: ne samo što nije pokušao ni da ponovi gest Hrista sudije-»boljševika«, revolucionara, genija-osvetnika, nego ne bi mogao da se pronađe ni među grešnicima Mikelanđelovim, razletelim atletama-akrobatima. Ubeđen da je ekspresionizam, u težnji za apsolutnim, svojom dinamičnošću, kosmički, on je pisao (ne mnogo daleko od Ranka Mladenovića) kako je njegov *krik* sa vaseljenom napravio *slik* (»I moj krik / sa vaseljenom / napravi slik. / — / I zagrlih svet. / — / Tako je počeo moj let«), ali evo kako se taj let, u pesmi *Moje jaje,*[2] završava:

A sada letim. I stanem na zvezdu
i gledam
onaj dole svet,

i unošenje religioznosti spiritualizma u svakidašnjost. Materijalnost događaja njima [ekspresionistima] nije toliko važna koliko glavni opšti zakoni koji određuju tok životu. (. . .) Ekspresionizam prezire relativno, svaki kompromis. Apsolutno lebdi pred očima. Apsolutno treba da se uvede u život. Boljševizam duha i diktatura duha ako je potrebno. (. . .) Mnogi od ekspresionista koji su bili u ekstazi neprestanoj — danas malo realnije gledaju. Ekspresionizam nije samo boljševizam i maksimalnost duha ide uvek na gore. najbolji ekspresionisti Werfel, Goll, itd. prešli su fazu boljševističko-ekspresionističku, idu dalje, izražavaju se, to će reći oni su pesnici, simboli čija je umetnost baza između Boga i čoveka, večitog i jednovremenog«. Tu može Tokin da slavi Tina Ujevića, zato što Ujević »blagosiljava (!) revoluciju, vatreni purgatorium koji čisti čovečanstvo«, i zato što »slavi Rusiju ‚vasionu majku pustih pokrajina'«, a »peva docnije, danas, izvršenje ‚Krvavu Rusiju'. On je intimno osećao famoznu kafanu *Rotonda* u Parizu koja je bila tako reći stan futurista, revolucionara, tako reći polazna tačka svih velikih pokreta. Tadašnji emigranti, Trocki i drugi, tadašnji Rotonđani, danas stavljaju uslove svetu koji može da se popravi« *(Jedna značajna knjiga — Avgustina Ujevića pesme »Lelek sebra«; Progres,* 1920, I, 136). Ali, revolucija je za njega »spiritualizam« (a Mikelanđelov Hrist, sa preteći podignutom rukom na *Strašnom sudu,* »boljševik«): neka vrsta »karakteristike« nemirnoga, »prelaznog doba«, kao što su to, jednovremeno, i jednakovažno, sport, »eksploatisanje dalekih zemalja«, avion, film, teorija relativiteta. (». . . Film i sport, — pored radija, aviona, osvajanja i eksploatisanja dalekih zemalja, doskora nepoznatih krajeva, — te zapadni književni i umetnički pravci, boljševizam, teorija relativiteta, itd., imaju isto tako uticaja na formiranje ove epohe«. — *Sedam posleratnih godina naše književnosti; Letopis Matice srpske,* 1928, CCCXVIII, 3.)

[2] *Moje jaje* (u ciklusu od sedam pesama *Vasionski samovar — Posvećeno rabu gospodnjem Onifiju Rajkoviću, pokloniku sedamnaestog veka, i prvom ekspresionisti, koji je na gori Pet Hlebova, u zemlji judejskoj, video Nil iz sebe izvirući), Progres,* 1920, I, 1.

I zanimljivu šaru na vezu neba.
I kroz noć plavu
pustim žaoku plavu
u nju, u vas.
I prsnem.

I svi misle da sam umro.

A ja se smešim
Čučeći na drugoj zvezdi već.

Eto Tokina: on se *smeši,* dok *čuči* na nekoj uvek novoj zvezdi. Smrt ne može da ga nađe, jer ne postoji njegova zvezda: njegov je samo let, od zvezde do zvezde. Bez svoje zvezde, on je bez smrti: lak, on se smeši, i on *čuči* na nekoj zvezdi, i srećan je što može da pokaže sebe, kako tako, nasmešen, *čuči* u kosmosu. Istina, nije prestajao da se zaklinje u *dinamizam,* ali njegov dinamizam isključivo je onaj večite seobe sa zvezde na zvezdu, u nekakvim neiscrpnim transformacijama, kojima bi imala da počne »nova civilizacija«, »nova Renesansa«,[3] ali koje nisu ništa drugo nego osvajanje lakoće, u bezbrizi, s onu stranu greha, suda, kazne, smrti, ali i sa onu stranu dela.

Najpre ekspresionista iz *Progresa,* zatim potpisnik, sa Micićem i Ivanom Gollom, *Manifesta zenitizma* (1921) i saradnik *Zenita* Ljubomira Micića, pa saradnik *Hipnosa* Rada Drainca i almanaha *Crno na belo* Monija de Bulija, on je bio, najzad, jedan od najoduševljenijih iz šarene beogradske grupe *Alfa,* svudprisutan, kao letač koji nigde ne bi da se zaustavi, oduševljavajući se neiscrpnim pokretom, brzinom, džez-bendom, izvesnom Mis Arabelom, koja je pevala crnačke pesme kod

[3] ». . . Sutra dolazi naša civilizacija. Tojest počinje. Klice novoga nosimo: *mi.* (. . .) Doba je ovo možda pijano, možda ludo, možda i zbunjeno usled vrtoglavih pronalazaka, možda samo juri ponekad. Možda, ali jedno je sigurno, *ono ide, pokreće se.* Sve je u pokretu. Ruši, gazi, kosi, ostavlja, gradi, penje se. Doba je u znaku pokreta, plamena, prelaženja. Ravnoteže nema još. Prolazimo kroz neki purgatorium kroz koji idu i iz koga mogu da izlaze samo energije. Živeće jer i danas žive. Dinamika. Dinamičnost. Barbari« *(Euritmija, tragikomedija, Rastku Petroviću. Uvod; Kritika,* novembar — decembar 1921). — Počela je *»nova Renesansa. Kosmika«:* »Mi pripremamo veliku budućnost. Budući će nas. sasma sigurno, nadmašiti. Ali i naša je uloga teška i lepa. Herojska i mučna. Naše je da osetimo, da izrazimo (da predosećamo), da kličemo i pevamo: atmosfera čudesa. Miracle. Miracles« *(Zenit,* 1921, br. 3).

Cvergera,[4] sportom,[5] Ajnštajnom,[6] aeroplanom, filmom: »U jednom crtežu hiljadu linija, / u jednom aeroplanu sto mogućnosti / u jednom filmu milion pokreta. / Obuhvatiti. Umetnik biti. / Večito«.[7] Ali nema »obuhvatanja«, jer je sve presecanje linija, ukrštanje perspektiva, sve je »zabuna opšta«, u kojoj se kolo sreće vrti kao mozak, i koju je Boško Tokin voleo više od svega: »Zabuna je bila opšta, kolo sreće vrtelo se kao mozak. / U nebo uzleteše dve strele, dva aeroplana. / Dole: Kuće, kafane, crkve,

[4] *Sedam posleratnih godina naše književnosti*

[5] »A možda će nas sport spasti. Sport i poezija koju ne volimo. Kosmička osećanja i sportske radosti. (. . .) Sport je za njega bio manifestovanje novog bratstva ljudi, simfonija budućeg čovečanstva, mogućnost jedne nove filozofije. (. . .) Sportisti [su] pesnici (. . .) koji još nisu svesni sebe. Ali će oni postati svesni svoje poezije i sport će u njima probuditi ono duboko kulturno koje se bitno razlikuje od današnjeg pseudokulturnog nesvarenog i samo premazanog firnajzom kulture. Kao novi, mladi varvari, sportisti mogu da žive bez lažne kulture, koja im ništa ne daje, da bi jednog dana ostvarili svoju kulturu: Stvarnu. Duboku. Vedro-zdravu. Emotivnu i životodavnu« *(Terazije, roman posleratnog Beograda, Izdavačka knjižarnica Gece Kona*, Beograd, 1932; str. 58, 102, 109).

[6] »To je zemljotres, / to se zemlja vrtela, / to su konstruktori hteli, / spasavali, / svirali. / *Ajnštajn pobeđuje / aeroplan osvećuje*« *(Konstruktivna pesma; Kritika*, avgust—septembar 1922, III, 8—9). Ajnštajna je nalazio u Vinaverovoj knjizi *Gromobran Svemira*, koja izlazi iz oblasti umetnosti i »ima dodirnih tačaka sa Einsteinovom teorijom relativiteta«: »Vinaverova knjiga fragment je sveopšte epopeje — koju pišu najbolji moderni — koja peva o tome kako je došlo do relativiteta i višecentričnosti i do ‚sloma vremena'« (u članku *Jugoslovenska moderna i Stanislav Vinaver, Kritika*, novembar—decembar 1921, dvobroj posvećen *Alfi*, beogradskoj literarnoj zajednici). Ajnštajn je simbol pokreta, a samu teoriju relativiteta »današnja umetnost formulirala je (. . .) pre naučne misli« *(U atmosferi čudesa)*; u tome smislu, on je i simbol otpora (sasvim apstraktnog, naravno) »braniocima društvenog i duševnog status kvoa«: ». . . Poezija je prognana, snovi su proglašeni elementima opasnim za društveni poredak. Misao je pod obznanom. Novac i samo ono što je materijalno ima prava da živi. (. . .) Dokazaćemo da nije kultura ono što vi mislite beogradski ‚margeri', vi ‚filadelfije', spekulanti, patentirane patriote, i vi koji se grčevito držite izvesnih simbola, formula koje ste proglasili obaveznima za sve. I vi čuvari takozvanog morala, branioci principa, branioci društvenog i duševnog status kvoa, čuvajte se. Pogledajte da li je zemlja ispod vas čvrsta. Pazite da se zemlja ne pomiče jer danas u doba relativiteta možda ni zemlja više nije čvrsto tlo. Ne zaboravite da je Beograd u pokretu, da ima relativiteta koji je jači od vašeg plitkog i prividnog relativiteta i nestabilnosti koja je već onda nastala kada su vaše formule dobile obaveznu snagu« *(Terazije*, str. 60—61).

[7] *Kinematografske pesme, 4; Crno na belo*, almanah (uredio Moni de Buli), Beograd, 1924. — V., u istoj pesmi *(3)*, aeroplan, kinematograf, pokret, brzinu, kao simbole »manjine«, koja je tvoračka: »Život većine: / pitanje odgovor, odgovor pitanje. / Večnost: pitanje na odgovor. / Život manjine, naš život? / aeroplan, penjanje, / kinematograf, pokret. / Brzina i umetnost. / Umetnost«.

drva, razbežali su se. / Prvi aeroplan: / Ja sam inženjer, konstruktor. / Drugi: ja pesnik, graditelj, / al gle, linije se presecaju, perspektive se / ukrštaju, ljuljaju, teturaju. / Šta to znači / Ko koga privlači?«[8] Ajnštajn je, kao aeroplan ili film ili džez-bend, ovih »milion pokreta«, a jedini kosmos jeste kosmos neiscrpnih transformacija, gde se linije i perspektive ukrštaju, *višecentričnost*, »milion sunaca«,[9] a ne jedno sunce, kosmos lakoće neobaveznosti, kao same slobode u toj višecentričnosti.

[8] *Konstruktivna pesma*

[9] V. u članku *Einstein (Zenit*, 1921, br. 5): nema centra, nego »milion centara«; »sve se obara, sve je skoro oboreno«.

[10] *Sunce i genije. Čovek-sunce; Zenit*, 1921, br. 5. — Ovo je moralo da privuče Ljubomora Micića, koji je patio od »megalomanije ‚genija'«. (Micić »ide dalje od Cezara i Napoleona; otuda njegova neskromnost i šupljina. Osim toga, nerado vjeruje da može čestito privređivati bez naduvenosti velikana«, — Tin Ujević, *Zeniton — povampireni Ljubomir Micić, Jadranska pošta* (Split), 6. VIII 1930, god. VI, br. 191; *Sabrana djela*, svezak VII, izd. *Znanje*, Zagreb, 1965). Ali, jedini genije koji Tokina opseda jeste *genije dinamičnosti*, koja razara svakoga genija, a ne samo Micićevoga balkanskog, i srpskog, *Barbarogenija*. Barbarstvo je, za njega, sinonim dinamičnosti (». . . Dinamika. Dinamičnost. Barbari«), kao što je to i »rasnost«: »Dinamičnost znači nešto rasno«. (U Tokinovom »dijalogu, filmu i ‚pesmi'« *Alaska, Hipnos*, 1922, br. 1, komični Velja Jeremić, zvani Zefir, trgovac, oduševljava se Alaskom, hermafroditom, preobučenim u žensko, koji se »producirao« u Beogradu, kod *Kasine*, 1922; Zefir, kao i svi »neprijatelji moderne«, video je u »modernoj« »samo transformacije. Hteli su u modernoj da vide žensku koja izigrava muškarca ili obratno. U svome hermafroditizmu i nemoći, sudeći po analogiji, oni su i u modernoj hteli da vide samo to. A nisu videli i osetili rasno. Dinamičnost znači nešto rasno. Stil je dokaz rase i tada je počela rasna umetnost. (. . .) Car [Marko Car] i ostali hteli su hermafroditizam da sugeriraju«.) Tu nema mesta za »rasno« Ljubomira Micića, kao balkansko-srpsko barbarogenijstvo, ali i ni za kakav drugi pokušaj ideologizacije ove »dinamičnosti«, koja bi, kao nekakav idealni »čisti« pokret, imala da bude kosmički vanideološka. U istom ovom tekstu *Alaska*, Tokin pominje »zenitizam, sada već pokojnog Micića starijeg«, i humorno kaže (aludirajući na Micićev velikosrpski, »barbarogenijski«, nacionalizam): »Micić se ubio 1925. g., pošto je prethodno ubio Hrvatskog Zmaja i svu njegovu braću«. U *Zenitu* je Tokin prekinuo saradnju posle šestoga broja; potpisao je, zajedno sa Alecom Brownom, Milošem Crnjanskim, Stanislavom Krakovoro, Dušanom Matićem, Rastkom Petrovićem i Stanislavom Vinaverom, »izjavu« ograđivanja od Micića (». . . Ovu izjavu činimo da bi se već jednom prestala pominjati naša imena sa g. Ljubomirom Micićem, koga duboko preziremo i kao pisca i kao čoveka, čijim klevetama nećemo više činiti čast da odgovaramo«, — *Kritika*, dvobroj za novembar—decembar 1921), na šta je Micić, u članku *Zenit i naša književnost (Zenit*, 1921, br. 10), pisao za Tokina da je »*šarlatan* koji je iz muhe napravio medveda, jer *htede na mojim leđima i radu* da iskoči, da se producira, mistificira i napokon javnim putem laže i vređa«. U romanu *Terazije* ima reči i o Micićevoj »balkanizaciji Evrope« (na str. 148): »Rasan tip bio je protivu balkanske

Po lekcijama iz ranog ekspresionizma (i svega onoga što je, kao »apsolutističko«, u ekspresionizmu suštinski romantičarsko), a zatim i Ničea (onakvoga kakav se, njemu, »nonšalantnom«, ukazivao), Tokin se pozivao na Zendavestu, kao »prvu i pravu religiju«, ali i na Prometeja i Lucifera: u *Zenitu* izlagao je, u šarlatanskom stavu najozbiljnijeg mudraca sveta, svoju teoriju (pseudo-aristokratsku) »nadgenija« i »genija«; genije je »zastupnik sunca« (pa zato »rasa genija nikada ne izumire«); on se rađa »gotov, kao sunce, kao globus. Veliki globus, nadglobus sunce, može da rađa samo nešto gotovo, savršeno u času rođenja. Kao Minerva, koja iskače čitava iz glave Zevsove«.[10] Međutim, »redak je čovek, kod koga su srce, um i duša razvijeni potpuno harmonično, jednako, da jedno nije na uštrb drugoga. To znači da taj globus čoveka, to sunce, nije nikada savršeno okruglog oblika, da je već i ono deformisano«, i da zato »dodiri tih raznih (. . .) sunaca [deformisanih] ne mogu biti globalni. Njihovo trenje nije potpuno jednako sa svih strana, prema tome i shvatanje i razumevanje ljudi ne može biti jednako. Ljudi govore, ali ne govore isti jezik, i ne razumeju se. Duše se saopštavaju, srca se otkrivaju, osećaji, vibracije nisu isti. Ništa nije slično, jednakosti nema, nema savršenstva, nema globalnog zračenja i onaj duboki život, ona prava stvarnost realizuje se samo delimično, fragmentarno«.[11] U pesmama i prozi Boška Tokina sve je »fragmentarno«, ali nema očajanja za nedosežnom »globalnošću«, za punim »razumevanjem« kao za ostvarivanjem celine genija »zemaljskog sunca«. Ni jedno sunce tu ne može da održi vlast. Istina, sunce može ovde da bude i »bezmerna himna ognju«, kao u duhu romantičarske (i rano-ekspresionističke) patetike, ali ne duže od jednoga jedinoga stiha (ili ne duže samo od segmenta jednog stiha): to isto sunce, »himna ognju«, osuđeno je da *»topi mozak prodavcu sladoleda«*, ali tako što se, i samo, kao sunce »nadgenija« i »genija«, rastvara, sa svim svojim ničeanskim patosom, u ovome »prodavcu sladoleda«:

primitivnosti, vizantizma, protiv patriotskih tirada patentiranih patriota, protivu trabunjanja o balkanizaciji Evrope. Na protiv, Balkan bi trebalo da se malo više evropeizira. (. . .) Uostalom, (. . .) s razlogom [je] sumnjao u čistocu balkanskog tipa. Znao je šta je sve prošlo kroz Balkan: Rimljani, razni Varvari, pohodi naroda. Krstaške čete. Najezda Turaka. Tamo gde ima srpske krvi ima i cincarske, i turske, grčke, rumunske, tatarske, arnautske, gotske, i svih ostalih mešavina. Smešna je priča o čistom tipu, a još smešnija ideja o balkanizaciji Evrope«.

[11] *Terazije*, str. 104—105.

Na beskrajnoj nekoj poljani zelenoj
zelenoj kao trbuh krokodila
kao bogu raste krik bulke crvene
crvene kao strast jezika njenog.

Dok sunce, bezmerna himna ognju.
Topi mozak prodavca sladoleda
i pije
kao zrna rose sa cveta
sa dojke njene kaplje sustale strasti.

Jedan poslanik ne može da zaspi.
U jednom trenu umre milion muva

(Simfonija vrelog).[12] »Ko koga privlači?« »Linije se presecaju, perspektive se ukrštaju«, u znaku »milion sunaca« višecentrizma: svaka »linija«, svaka »perspektiva« jeste samo jedna od nebrojenih mogućnosti; ako se hoće, to je zato što se hoće ovo njeno gubljenje u drugim linijama (ukrštanjem, presecanjem sa tim linijama): jedina perspektiva jeste u ovom ukrštanju perspektiva, u vrtoglavici koja se tu može da nađe, u tom sveopštem vrenju, u kome se Ajnštajnov kosmos sa »milion sunaca« otkriva kao humorni kosmos, ili kao nekakav veliki cirkus neiscrpnog dinamizma, stvoren za naš let i veličanstvene sprdnje.[13] Sve je u

[12] U ciklusu *Vasionski samovar*.

[13] Velibor Gligorić ironično je govorio za Boška Tokina da je »izvozničar jugoslovenskog modernizma za Pariz i okolinu, uvozničar amerikanskih filmova i pozorišnih aeroplana, čovek koji okreće dinamizam na Malom Kalemegdanu naše umetnosti« *(Nova svetlost*, april 1921, god. II, br. 5). U vreme kada je Boško Tokin gledao kako »sunce, bezmerna himna ognju / Topi mozak prodavcu sladoleda«, Gligorić je takođe pisao stihove, i to o suncu, ali ovako: »Ja volim sunce koje nema mrlja, / Svu moć njegovu u mladićskoj krvi, / I još te volim orkan koji mrvi / Svu gadost kala što mu nebo prlja, / — / Ja volim dušu svetlu i široku, / Dušu bez veza, okova i mraka . . .« *(Nova svetlost*, decembar 1920). U istome broju *Nove svetlosti* u kome je ironično govorio o Tokinu, on je štampao pohvalu (u belešci potpisanoj *M.)* knjige stihova *Besmrtni simboli* (Beograd, 1921) banalnoga stihotvorca Živojina M. Paunovića. Za Paunovićeve pesme o bitkama na Kumanovu, Bitolju, Jedrenu, o ranjenicima, danu mrtvih i živih 1914, Beogradu, kriku ponosa i vere. *Spes mihi prima Deus*, invalidima, Slobodi i Ujedinjenju, pobedniku (». . . Slatka je pobeda naša«), za koje se u ovoj belešci kaže da su »pune izraza i patriotizma, često i fanatizma — i daju utisak jedne velike duše koja oseća sav bol i svu gordost života nacionalne borbe«, karakteristična je pesma *Prvi boj*, iz 1912, kojom se Paunović obraća turskim

znaku kontradikcije patetičnog, anahronog (ovde: » . . . kaplje sustale strasti«) i anti-patetičnog (»u jednom trenu umre milion muva«), kao u znaku kontradikcije sunca (samoga »nadgenija«?) i »mozga prodavca sladoleda«, strasti i poslanika (koji ne može da zaspi). Ove kontradikcije rasprskavaju prostor; to su perspektive koje se kinematografski ukrštaju; to je obećanje pokreta, obećanje neprestane promene tačke i predmeta gledanja (uvek, dakle, »nova zvezda« na kojoj Tokin čuči, smešeći se): dinamičko je, suštinski, kontradiktorno.

Simultanitet, koji obrazuju ove kontradikcije, jeste iz ekspresionizma, iz futurizma i dadaizma takođe, a pre svega iz filma;[14] ali to je i simultanitet Beograda dvadesetih godina, koji

vojnicima: »O jadnici neožaljeni! / Čuvaju desno krilo! / Gle, njihove šarene kape / Padaju sa žutih glava / Koje su nedavno grlile / Žene njihove u zatvorenom haremu. / — / Bežite, pobeđeni! / Izginućete svi do poslednjeg. / Mi moramo javiti doma / O prvoj pobedi, / Koju naše žene i sestre / Očekuju od nas svakoga časa«. [Godine 1915, u Nišu, punom blata i izbeglica, ovaj Gligorićev stihotvorac pevao je svojoj *Minjon* (kasnije, to je bila *Agnesa*, kćerka nekog industrijalca, u »dramskom spevu u pet činova i dvadeset fragmenata« *Iznad života*, Beograd, 1924): »O! Šta ja želim? Ne, to nije mnogo / U tri reda bih ovoga soneta / Pisanog Vama poredati mogo: / — / Kada Vas volim — da ste samo moji; / Kada sam s Vama — da mi se ne smeta« *(Ljubavni intermeco;* u knjizi *Stari soneti*, Beograd, 1927). Ove svoje ideje o ljubavi objasnio je u romanu *Dva srca*, Beograd, 1927: »Ljubav po meni treba da bude sveta i pobožna kao vera. (. . .) I Vera je Ljubav i Literatura i Umetnost, sve je ljubav, velika nebeska ljubav za lepim, mogućna samo kod inteligentnih ljudi i stvorova. Hajde, nađi mi ljubav, onakvu kakvu ja zamišljam, kod niskih slojeva, na primer kod čistača ulica i testeraša. Naravno i oni osećaju nju, ali u sasvim drugom obliku je izražavaju, u obliku koji je jedini mogućan za njihovu ‚nevrelu ljubav', jer treptanje zvezda, šaputanje vetra, milovanje lišća, miris ljubičica . . . oni ne znaju šta znači«. Ž. M. Paunović našao se, takođe, na Kalemegdanu; ali ne zato da tamo, kao Tokin iz Gligorićeve vizije, »okreće dinamizam (. . .) naše umetnosti«, nego da »okreće« ideju kako »sve se vraća, vraća«, bojeći se da, možda, sâm nije Buda, Nabukodonosor, ili Cezar: »Jesam li Brama, ili Buda, / Neron, Homer, Bajron ili Juda, / Pa Nabukodonosor, / Il' Cezar? / Da umrem, zar, pa da opet dođem sutra?«]

[14] Filmom, u prvoj njegovoj mladosti, oduševljavaju se i drugi. Vinaver je, u prvom broju Drainčevog *Hipnosa* (1923), objavio *Obaveštenje o zvezdama (Radi Draincu — svima hipnistima, na znanje i upravljanje. Svima antihipnistima na porugu i prezrenje).* On se tu oduševljava »elektrike svetlospletom«, ali taj »svetlosplet« ne menja ništa u njegovome biću kosmičara-muzičara, pa je on u bioskopu, ipak, i dalje Laza Kostić, ili, u najboljem slučaju, humorno-vedri, a ekstremni, simbolista, za koga film, »sa čupavim kovbojima / sa cirkuskim dvobojima / sa blagom cara Montenzume / sa ekstazom ženske glume«, utapa se »u zvuk, samo u ton, u jek«, zbog čega »I sam Čarli Čaplin za njih / samo je stih / Samo je zvučno biće / Tonsko otkriće«. Nema više filma ni u mladome Milanu Dedincu, koji (u pesmi *Crveni krug*, potpuno netipičnoj za njega, u istom broju

je »luda varoš«, »majka i maćeha, *kinematografski simultan. Fotoženik.* Život intenzivan, bujan, neharmoničan, ljudi neformirani. Prelaz od primitivnog čoveka do današnjeg diferenciranijeg, komplikovanijeg, i suviše brz. Ubrzan. (. . .) Jedni smetaju drugima. Svaki je rođeni advokat, anarhista i graditelj u isti mah. Svaki je sposoban da nešto učini i da to isto pokvari. Svaki mešavina balkanskih ostataka i američkih mogućnosti. Ovo je mala Amerika, i svaki u njoj ‚filadelfija'«.[15] U osnovi simultaniteta Tokinovih stihova, njihovoga naglašenoga (iako dublje nerazvijenoga) paralelizma, jeste, u verziji avangardizma epohe, i ovaj »kinematografski simultan« Beograd oštrih kontradikcija, kao nekakav groteskno-humoran kolaž, sukob krajnje »heterogenih elemenata«, koji obećavaju novu »sintezu«, ali neprestano je menjajući, kolaž kao dozivanje i, istovremeno, odbijanje celine, Beograd kao »nedovršena simfonija« tih »heterogenih elemenata« večito buduće (stalno odlagane) »celine«, »konstrukcije«, »dela«,[16] tako da je *Tokinova ljubav za Beograd ljubav za kolaž,* ili ljubav za stanje mogućnosti, koje je jedino stanje kolaža:[17] u njegovoj pesmi moralo je da bude »sve izmešano«,

Hipnosa), između strepnje i spasa u »čudesima u nebeskim zatonima«, dolazi do izvesne atmosfere bioskopa, ali ne otvarajući se, stvarnije, i jeziku filma: »U veličini ubica za vasionom oko vrata me bioskopa zrak / u nadahnuću strepnje savijen pred vizijama novih pustinja gorčinom i lepotom uličnih zločina stegao / . . . / Uz buran pljesak publike jezerima nasmejan rano zaplivam / svet u sjajnosti voda grčevito izvijenih / spasen čudesima u nebeskim zatonima«. Film presudnije određuje mišljenje i jezik, i to pre svega *u znaku simultaniteta,* u dada-pesmama Dragana Aleksića, u pesmama Branka Ve Poljanskog (koji je sa Aleksićem u Zagrebu izdavao reviju *Kinofon),* Ljubomira Micića (čije *Reči u prostoru* određene su i futurističkom težnjom za simultanitetom), Monija de Bulija (koji je jednu svoju pseudo-kosmičku dada-klovijadu nazvao *Doktor Hipnison ili Tehnika života — scenario za film; Hipnos*, br. 2, 1923), pa i u nekim trenucima ranoga Rada Drainca.

[15] *Terazije,* str. 58—59.

[16] »Beograd, (. . .) sa divnim profilom nije imao svoje ‚ja'. Nedovršena simfonija. (. . .) Beograd koji nestaje, Beograd koji se formira, živeli su zajedno. Povezani mentalitetom heterogenih stanovnika, vezama, interesima i opštim potrebama. (. . .) Nigde celine. Terazije su dominirale, ali su Palilula, Dorćol, Čubura, Savamala, Vračar i dalje živeli svojim životom, lokalno, kao što su heterogeni elementi, došljaci iz raznih krajeva, sačuvali svoje osobine. A sve je bilo pod istim nebom« *(Terazije,* str. 38—39).

[17] On je »pesnik Beograda koji je voleo *kao mogućnost*« *(Terazije,* str. 92): »Terazije su simbol prolaznosti i nestabilnosti. (. . .) Terazije su oličenje kontradikcije. (. . .) Pogledajte Terazije: visoke kuće, pa niske, čas terazijski lavovi, čas vodoskok. *Moskva i Šiško.* Bioskopi i varijetei. Čistači. Automobili.

kao i u Beogradu: sunce, prodavac sladoleda, poslanik, seks, »milion muva«, košava i »luksuzne žene«, Ajnštajn, »radnje *Sve po sedam* pored luksuzne parfimerije. Automati pored čokalije. Refleksi svetlećih reklama u blatu. Familijarna izmešanost«,[18] ali, svakako, i »spomenik Neznanog Junaka na Avali. Pietet. Oko njega, gde pogledaš, kore dinja i lubenica«,[19] ili »spomenik Zahvalnosti Francuskoj« i »avlije gde se stanovalo po šupama i čirevi u stomaku. Smrad«.[20] Tokinov Beograd je bez identiteta, sav »u vrenju«, »purgatorium« u kome je svako »pionir« (bar u nečemu), svako »avangardista«, jer svuda ponešto počinje, sve je na početku, ali, takođe, on je i protiv identiteta, anti-ravnoteža, to je *vinaverski* Beograd (ili samo otelotvorenje Vinavera: veselo-genijalno ludilo suprotnosti Ajnštajna i ćevabdžije), jemstvo dinamizma »nove Renesanse«, »nove civilizacije«.

To su kontradikcije »heterogenih elemenata« Beograda-kolaža koji se »amerikanizuje«, kontradikcije »nove Renesanse«: *akumulacija kapitala,* ali kao

> *. . . akumulacija* snage.
> *Okupljene snage izlaze na videlo.*
> *Amerika naša — život — vidljiva tri filma:*
> *Čarli Čaplin, Duglas, Rio Džim.*
> *Amerika naša: tri pobede:*
> *život (biti živ), borba (boriti se), stvaranje.*
> *Nakupljene snage, emocije, stvaraju, luduju.*
> *džez-bend luduje.*

Usled ove igre romantičar tuguje:

Željan slobode snivao sam snove,
lutao po svetu, tražio ljude nove.
Kad će moje delo izići na videlo?

Bozadžije i Pakar. Košava šiba luksuzne žene. Nedovršeno reprezentativno. Đorđe je *voleo Terazije, kao što je uopšte voleo Beograd, jer je voleo mogućnosti« (Terazije,* str. 135).

[18] *Terazije,* str. 146. — Ili: » . . . minderluci i bubikop, bozadžija i radio Filips, aščije i automobili sa znakom Y« (isto, str. 38).

[19] Isto, str. 146.

[20] Isto, str. 147.

Džez-bend luduje.
Naš film (naslov: Intenzitet Merilo Života)
okreće se.
Amerika, naša, pobeđuje

(Kinematografske pesme, 1). »Usled ove igre romantičar tuguje« za »delom«, kao za »sintezom«, ali ta igra jača je od njegovoga tugovanja, onako kako su mogućnosti jače od stvarnog, ili kako je inspiracija jača od dela: to tugovanje raspršava se humorno, u stilu ove »akumulacije snage« dok luduje džez-bend »nove Renesanse« (pa zato i ima podsmeha »delu«, humorno-»primitivnim« rimovanjem, u onome duplom šestercu: »Kad će moje delo izići na videlo?«), ali zato je i slab intenzitet ovih kontradikcija: nema dublje igre maštovitosti, jer nema dublje želje za »celinom«, za »sintezom«. Kontradikcije kontradiktorno žive od »sinteze« koju poriču; nagon za »sintezom«, međutim, slab je u Tokinu: kontradikcije su za njega samo *šarenilo,* koje on voli zbog njega samoga. Njegov simultanitet, kao »aritmetika: što više događaja u što manje vremena i što bržim vibracijama«,[21] ne zna za napetost i za brzinu vibracija: sportista-optimista, koji bi svuda da nađe afirmaciju, bez negacije,[22] Boško Tokin otvara se kontradikcijama simultaniteta svoje pesme-kolaža, u Beogradu-kolažu, lako-površinski, bez većega intenziteta; sigurno sposoban da ponovi, za Aleksićem: »dada kabaretiše nad vama (. . .) dada nosi nesreću problemima«, on je bio sušta suprotnost Aleksićevom agresivnom dadaističko-anarhističkom anti-izrazu »najjačih oblika boksanja«:[23] »nova Renesansa« njegova je pre svega lako-obesvetilački humor (i humorni anti-sentimentalizam), vedri, pomalo mondenski, svakako, cinizam, »mimikom toreadora, gestovima raubritera, rečima jednog društvenog virtuoza«,[24] u stilu avangardiste

[21] Dragan Aleksić o simultanitetu *(Dada-Tank,* 1922, br. 1).

[22] Kasnije, u romanu *Terazije,* pokušao je da govori i o tome, govoreći o svome junaku Đuriću: »Njegova priroda tražila je afirmacije, pozitivan i konstruktivan odgovor i onda kada je bio svestan da je možda ludost tražiti afirmacije kada, na kraju krajeva, ima samo negacija. Voleo je sport. Bio je pesnik sporta. Pesnici su optimisti«. (Šta je drugo taj »pesnik sporta«, ako ne ovaj »optimista« »afirmacije« bez »negacije«? I šta je drugo, »na kraju krajeva«, bio sport za njega, ako ne pokušaj ovoga bekstva u »čistu« afirmaciju?)

[23] Dragan Aleksić, *Dada-Tank.*

[24] Dragan Aleksić, o Tokinu: »Boško Tokin, prvi profil koji sam sreo na vratima *Moskve,* bio je nov drugar, filmski. Mimikom toreadora, gestovima

»pionira« kao dendija, u šimi cipelama na turskoj kaldrmi, koji je »nosio po svetu svoj nonšalantni izraz«:[25]

najzad sam razumeo
da ne volim nju
nego njene cipele

(Velika Britanija. Hotel i restoran).[26] To je nered, ali samo po površini;[27] i to je sloboda, ali ona *Kod Spomenika*, pored konja upregnutih u fijakere:

Ona je išla pored mene,
a ja sam mislio da su sve žene
ujak iz Amerike.

»Kod Spomenika«
Velika oka na fijakerima
Čekala su u redu.
Izgledalo je da su konji mrtvi
a fijakeri živi.

I u meni se najednom rodi duboka želja,
silna neodoljiva

raubritera, rečima jednog društvenog virtuoza, on je preporučivao na prvom koraku: tako je, samo držimo film!« *(Vodnik dadaističke čete, Vreme*, 6—9. I 1931, XI, 3243, str. 29—30; v. Dragan Aleksić, *Dada-Tank*, priredio Gojko M. Tešić, izd. *Nolit*, Beograd, 1978).

[25] *Terazije*, str. 151.

[26] U ciklusu *Vasionski samovar*.

[27] To je ono što vraća Tokina Milanu Ćurčinu, kome je posvetio pesmu *Na balu*, na sebe dostojan način: »Nije posvećeno Milanu Ćurčinu«. U stihovima: »A ona je igrala, sva u crno. / crno. / I tako se ljuljala, ljuljala, ljuljala, ljuljala / da smo i zaboravili da igra. / — / Ali najednom na čarapi prsnu rupa, / bela, rumena, drska. / — / I ta rupa naniza sva srca na konac«, nema Ćurčinovoga stiha, ali ima ćurčinovske poetike, koja gura u lov na efekat, na nivou na kome sloboda nije ništa drugo do bezazleno odstupanje od norme, mali nestašluk. Isto je u stihovima pesma *Ville lumière*: »O kako su lepe / bezbrojne lepe prekrštene noge«, ili u pesmi *Restaurant dansant*: »I kad mi je uvukla svu dušu / kao što leti žene uvlače na slamku limunadu«. (Sve u ciklusu *Vasionski samovar*). To je izigravanje slobode, njena uvreda. Boško Tokin tu »krade« slobodu, »kao dete koje krade kompot« *(Velika britanija. Hotel i Restoran)*: ako može da izazove naklonost, time što se, među patetičnim stihotvorcima epohe, prikazuje kao ovo dete, zatečeno u krađi kompota, sloboda (i poezija) koju tu nalazi nije ništa više od dečije krađe kompota, ali nekoga ko stvarno nije dete: to Boško Tokin samo izigrava dete, u strahu od deteta: u strahu od slobode.

da i mi stanemo u red.
Ali smo prošli.

Kad mi je posle naslonila glavu na rame,
ja sam se setio »Hermana i Dorotee«
i bilo mi je odvratno

(Kad su hteli da me venčaju).[28] To je ničeansko *Umwertung aller Werte*, ali kao ovi konji koji su postali mrtvi, a fijakeri živi: kao ova humorna inverzija, koja je inverzija reda i nereda, sinteze i »opšte zabune« (» . . . a ja sam mislio da su sve žene / ujak iz Amerike«); i to je, možda, još sećanje na »perturbacije« sa *Strašnoga suda*, u kojima je Boško Tokin hteo da vidi revoluciju Hrista »boljševika«, koji sve stavlja na »pravo mesto« (»Što je bilo gore biće dole. Što je bilo dole, ide gore«),[29] ali koje ovoga Hrista svrstavaju, zajedno sa Tokinom, »u kategoriju veseljaka, vickastih, bezbrižnih, nonšalantnih. U one koji o ‚velikim stvarima' govore bez respekta«.[30]

To nije učenje »veličini velikih«, iz Sikstinske kapele, samo dve-tri godine ranije (kada se ovome anti-Hermanu pričinjavalo da u Rimu i ne žive ljudi, nego sve same »spiritualnosti«),[31] već učenje ovome »bez respekta« prema svakoj veličini, ali i prema svakoj »sintezi«, svakom redu i svakom identitetu, a pre svega (pre i posle svakoga drugog izjalovljenog »venčanja«) »bez respekta« prema istoriji, u slavu »opšte zabune«, posredstvom apsurdno-humornih metamorfoza, koje bi trebalo da budu i *metamorfoze istorije u cirkus:*

1912.
Imao je lepu ćerku, Amazonku.
Vladala je konjem, ljubavnikom, klovnom i Crncem.
Oženio se.

[28] *Vasionski samovar*

[29] *»Strašni sud«. Slika Mikelanđelova u Sikstinskoj kapeli.*

[30] *Terazije*, str. 87.

[31] »U Rimu zapravo ne žive ljudi, nego duše. Spiritualnosti« *(Rim / Kupola sv. Petra, Zenit*, 1921, br. 5; sa napomenom: »Napisano 15. i 16. juna 1920. u Rimu, kao fragment jednog romana koji će se pisati onoliko dugo koliko autor bude živeo«).

1914.
Rat.
Klovn je poginuo. Konj je vukao top. Crnac je postao pop.
Ljubavnik je otišao u Australiju.

1919.
Konj je crkao. Klovn je vaskrsao.
Ljubavnik je umro u Honolulu. Muž postao slon. Crnac je još uvek bio crn, zbacio mantiju i pisao pesme.
Konj je postao kobasica.

1921.
Klovn je ponova umro. Muž postao konj. Kobasicu je pojeo crnac.

1925.
I drugi konj je crkao. Crnac je dobio Nobelovu nagradu.

1945.
Ona je još uvek bila mlada.

1999.
Utopija

(Cirkus).[32] To je imperativ »opšte zabune«, protiv imperativa »pravog mesta«, ili protiv imperativa istorije. Možda je to još uvek Strašni sud, ali sud na kome se sudi suđenju: *anti-sud, na kome se sudi istoriji*, i na kome se osvetnički gest Mikelanđelovog Hrista-sudije pretvara u gest nekakvog »vickastog« Hrista koji bi istoriju da pretvori u cirkus apsurdno-humornih metamorfoza, u sveopštem raspadu identiteta. Hrist-sudija možda je još dozivao Tokina: između dva okreta uan-stepa na ovome anti-sudu anti-istorije, možda je Tokin naslućivao da nema »korenitih perturbacija«, nego da je sve to, u smehu, let od jedne do druge zvezde, u praznini, pa je »žalio (. . .) što se *nešto tragično* ne događa«,[33] i, u nemoći za tragediju, želeo »*kataklizam*. Ono što će intelekat i dušu, intelekat i dušu zajedno, staviti *na pravo mesto*. Gde spada«.[34] Ali sve se to završavalo nadom u

[32] *Hipnos*, januar 1923, br. 2.
[33] *Terazije*, str. 147.
[34] Isto.

kometu *Pons-Winnecke*, koja će da uništi Zemlju, pa će »Zemlja (. . .) postati grobnica koju vuče za sobom kometa, rep komete kao trijumfalni plen«:[35] taj »rep komete kao trijumfalni plen«, to je prizor iz »atmosfere čudesa«, u kosmosu pretvorenom u kabare, u kome »džez-bend luduje«, prizor pred kojim je Tokin, oduševljeno, uzvikivao: »Miracle. Miracles!« To je *negacija kao uan-step po parketu varijetea*. Mikelanđelov Hrist koji se pretvorio u igrača uan-stepa ili čarlstona (zajedno sa Ajnštajnom i Boškom Tokinom), »vickasti« Hrist raspada identiteta na Strašnom sudu, na kome, usred razletelih grešnika i pravednika Mikelanđelovih, leti ovaj nonšalantni Tokin, zajedno sa »frapantnim« ženama i »galantnim« mislima (»Leti naraštaj, / Žene frapantne / Misli galantne«),[36] ka svome neumitnom slomu i razočaranju.

Veoma brzo je ućutao, sa svega nekoliko pesama i proznih tekstova koji, bez teškoće, mogu da se strpaju u jedan džep. Od mogućnog pesnika, postao je novinar. Pokušao je to, kasnije, da objašnjava time što, »iako je bio među onima koji su bili začetnici mnogih novina u nas, on se tim novim stvarima bavio

[35] *Rim / Kupola sv. Petra.* — » . . . Jedan *purger* nece ni da čuje da se govori o kometi. Većina ljudi ne dozvoljava da može biti stvaranja novog, da ga može biti van zemlje, a još manje to da mi budemo žrtva u tome stvaranju«. Ali, »ako je kometa zbilja nov svet koji se stvara bilo bi dobro da svet propadne«. — Ogromna je razlika između ovih reči, povodom komete Pons-Winnecke, i reči koje su pesnici tražili, samo desetak godina ranije, povodom *Halejeve komete*, od Dušana Srezojevića koji je, u svome agonijsko-apokaliptičarskom kosmizmu, žalio zemlju kao »poslednjeg samrtnika« *(Poslednji samrtnik*, 1911; *Zlatni dasi*, Kragujevac, 1912) do »novo-antejskog« Veljka Petrovića, koji je u kataklizmi »repatice« video udes duha kobno opijenog »opasnošću« (»No slutim: opasnost opiće me jednom, / mirišući ruže sunčeve crvene, / oganj će da bukne u srcu mi lednom, / i pašću u sunce, i nestaće mene«, — *Repatica*, takođe iz 1911; *Na pragu*, Zemun—Beograd—Pančevo, 1913). Umesto žaljenja zemlje, to je pristajanje na njenu propast, čak želja da se to dogodi. Pa ipak, u ovome anti-»purgerstvu« ima i nečega nedvosmisleno »purgerskog« (malograđanskog): u samome pozivanju na to »da budemo žrtva u stvaranju« »novoga sveta« jeste nemoć za stvaranje toga »novoga sveta«, u kojoj se i traži pomoć od kosmičke katastrofe. Kataklizma (i, uopšte, sve »tragično«) kao spas uvek je delo nemoći; ovde nema čak ni gneva ni očajanja, koji tu nemoć prate.

[36] *Kinematografske pesme, 2.* — Tu su, pomence, pomenuti i članovi ovoga modernističkoga »veselog društva«: » . . . Tu i tamo veselo društvo vlada: / Staša, Kraša, Tošа, Dada. Tin, / Mima, Rastko, Pera, Hipnos. Stop. / Kod ‚Pariza' Duglas, vesela dinamika. / Pariz / Varoš izama i mojih poznanstava. / Nasa srca biplan. / Naša duša monoplan. / . . . / Svuda se unosimo. / Pobeđujemo, / sebe, vas, u svaki čas. Svud. / Linija, Pobeda, stil«.

samo dotle dok je to njega samog oduševljavalo«,[37] ali je samo koju godinu posle svoje »nove Renesanse« razočarano pisao, pod citatom iz Ujevića (kao pod zastavom oborenom na predaju): *»Danas se zemlji žuri, / a on ne može da drži korak«*, kako je sve to bilo »raščišćavanje«, »prečišćavanje, radi novih, budućih, konstrukcija«, ali da se to »raščišćavanje nije pretvorilo u konstrukcije«; isticao je da je sve to bilo samo »inspiracija«, a da su, u stvari, potrebna »dela«, koja su »konačan cilj, konačna odgonetka, rešenje, udubljivanje i uzvišavanje, spiritualne harmonije i viša atmosfera lepog«.[38] Još malo pa gotov da optuži one iste kontradikcije, kojima se koliko juče oduševljavao, on se pravdao kako je »u posleratnom opštem haosu (. . .) kada je čovek morao da proživljava kontradikcije«, »teško (. . .) dati nešto određeno, veliko, duboko«,[39] i govorio je kako je »tajna (. . .) svake kulture sinteza« (i to sinteza, koja je »izraz aristokratskih duhova«), ali kako »Beograd, utonuo u transformizam, bio je u onoj fazi kada se prezire sinteza odnosno umetnost. Niko nije shvatio dubinu sinteze, poezije i njenu duševnost«.[40] Kada je pokušao od epohe toga »transformizma«, i te »inspiracije«, da stvori »sintezu«, »delo«, roman *Terazije*, on nije samo ostao na nivou banalno-feljtonskog sociologiziranja i površnog skiciranja svoga »naraštaja« i samoga sebe (nesposoban da se, stvarnije, suoči i sa sobom i sa tim svojim »naraštajem«),[41] nego kao da je pogledom tražio Mikelanđelovoga Hrista: kao da je tome Hristu hteo da se vrati, željan »aristokratskih duhova«, »veličine velikih«, žaleći što »nema neke ogromne ličnosti [kad već nema kataklizme], koja bi

[37] *Terazije*, str. 88

[38] *Sedam posleratnih godina naše književnosti*

[39] Isto.

[40] *Terazije*, str. 151.

[41] »Tokin je svakako imao dosta doživljaja. Verovatno da poznaje tu sredinu koju je hteo da izrazi, on koji je u prvim godinama posle rata, u prvom nemiru mladosti, učestvovao u svemu, žustar, vitak i zainteresovan. Ali on nema distance. Ljudi koje on spominje a koje bi mogao dobro da poznaje on spominje ili skicira kao da u nekakvom kafanskom društvu priča s kime se sreo i koga je sve bilo tu i tamo. Ti tipovi, često karakteristični i legendarni tipovi nekadašnjeg boemskog Beograda, nisu uopšte oživljeni. (. . .) Ova knjiga dokazuje samo jos jednom kako je ova generacija naše umetničke avangarde bila bez socijalnog i ideološkog stava, kako se zbog toga ona prva mladalačka egzaltacija i intelektualna revolucionarnost ispucala u frazama, i kako sada nema više šta da kaže« (*J. P.* — Jovan Popović — u prikazu romana *Terazije*. *Stožer*, 1932, III, 5—6).

izazvala ono tragično koje bi imalo duboke posledice. Duboki bol, koji prethodi novoj religiji, novoj poeziji, približavanju čoveka. Kataklizam«.[42] Tako se pad njegov, konačan, iz poezije u novinarstvo, iz »atmosfere čudesa« »u jedan i suviše normalan kolosek«,[43] dogodio u znaku žalbe za onom istom »dubinom«, »tragičnošću« i »veličinom«, prema kojima je Boško Tokin bio »bez respekta«. Ako ga je taj stav »bez respekta« bacao na površinu, zadržavajući ga u inspiraciji koja unapred odbija ma kakvu realizaciju (kao nekakav »transformizam« za koji nema »konstrukcije«, ili kao Beograd njegove mladosti za koji nema »sinteze«), u njemu je on našao najviše svoje delo: poletnost, oslobođenu od zarobljavajućeg kompleksa dela kao »konačnog cilja, konačne odgonetke, rešenja«, lakoću, kao slobodu od kompleksa »veličine velikih«, kojim se, svakako, ne produžava ta veličina, nego samo svet koji odbija promenu i koji tu veličinu suprotstavlja »transformizmu«. Najveće delo Boška Tokina u tome je što je, ispod Mikelanđelovog Hrista sudije, na Strašnom sudu igrao uan-step.

[42] *Terazije*, str. 147.

[43] Dragan Aleksić o Tokinu, u tekstu *Vodnik dadaističke čete*. (Taj »isuviše normalan kolosek« u ovo vreme, 1931, uveliko je već bio i »kolosek« Dragana Aleksića, koji je u ovom istom članku, između očajanja i cinizma, oglašavao ono što se već desilo: ». . . odustajemo od borbe, nepobeđeni, svesni da treba zaraditi pare. Ali elastičnost neka nam posluži za žongliranje u svim oblastima javnog rada, pa i u literaturi. Piši što svet od tebe traži, a pronalazi kad ti bude aranžirana vila.«)

Janko Tufegdžić

Janko Tufegdžić izgubio se u bespućima i bludnjama. To nisu bespuća i bludnje iz prve njegove knjižice pesama, koju je objavio 1928. u Beogradu *(Bespuća i bludnje)*, pošto je tek jedva prevalio dvadeset godina (Tufegdžić je rođen 1907), i sa rečima Milošа Crnjanskog, na prvoj stranici: »A mir, sve je mir, kad raspem što je bilo / i prislonim glavu na ono što me čeka«. To su bespuća i bludnje zemlje ubistva i krađe, čije jezivo buđenje je ovaj pesnik, u samo predvečerje valpurgijske noći fašizma, naslutio, sa jezom:

Zemlja ubistva,
zemlja krađe i paljevine se budi.

(Zdravica),[1] ali koja zemlja je, u tom jezomornom svom buđenju, odnela i njega samoga: za vreme rata i revolucije, Janko Tufegdžić, koji je 1938. pokušao sa radnicima i seljacima Španije i sveta da oplače smrt Garsije Lorke,[2] našao se u odredima

[1] *Nevidljive bitke*, Beograd, 1940. (Prvi put: *Srpski književni glasnik*, 1935, XLV, 4.)

[2] To je pesma *Veliki drug (Pregled*, 1938, god. XII, knj. XIV, 178; datirano: *Pariz, 1938)*: »Radnici, seljaci, mali ljudi, / u svetu beskrajna povorka: / dok vreo čelik para grudi / pao je Garsija Lorka. / — / Aj, melodija andaluska nije zamukla — / nek grmi kanonada — / peva Španija romanse krvave. / peva ih rodna Granada. / — / Naš je on bio, svih nas na planeti — / život i borbu opevala

kontrarevolucije Draže Mihailovića. Kao šef propagande Cersko-majevičke grupe korpusa, uređivao je (od proleća 1943) šapirografisane listove *Glas Cera* i *Uljez*, koji su četničko klanje srpskih rodoljuba i komunista u Mačvi pratili stihovanjem parole »naše vreme ide« i obećanjem klanja »od Nemca pa sve do Hrvata«: »Naše vreme ide, / već kuca na vrata: / klaćemo, od Nemca, / pa sve do Hrvata«.[3] To zemlja ubistva, ovim *»klaćemo«*, traži jezik i glavu Janka Tufegdžića, koji je samo koju godinu ranije, doživljavajući epohu beznadno-defetistički, kao »smušenije vavilonsko«, saosećao sa petlom, zatvorenim u podrumu, i prestravljenim dok »mladu telad seljaci na klanicu odnose«:

Biserje na repu ti se sija od vlage i rose.
Osluškuješ u polutami iznenadan zvuk:
to mladu telad seljaci na klanicu odnose,
i kroz tvoje malo srce, kao nož.
prodire njihov muk

(Petao u podrumu),[4] i to ona »hudoba«, koju je Tufegdžić naslutio kako nemanski preza na pragu, u apokaliptičkim časovima »nemani i nevjere«, govori o klanju Hrvata, u režiji ovoga pesnika koji je najbolje svoje stihove našao upravo jezikom »poslednjeg ufanja« tih istih Hrvata:

Mrak niz ponore pluta,
galebi i oblaci ga prate.
Bura vapore guta.
Gospodina umoli, brate!

je lira; / reč tu neće nam ugušiti bajoneti, / poslednju, izgovorenu u slavu mira. / . . . / Do očajanja smo željni slobode — / čovek na okove nije svik'o. / Vazduha, vazduha, širine i vode! / — — — / Streljan je, streljan Frederiko . . .«

[3] *Uljez*, 6. maj 1943; potpisano: *Šumski Gebels*. — V. isto pozivanje na ubijanje Hrvata u članku *Kolevka Brankovića (Glas Cera*, 25. april 1943, str. 2, nepotpisano): »Matija Gubec nije vođa hrvatskih seljaka iz 1573 godine, kad je izbila pobuna protiv vlastele, već Srbin, Ilija Grgurić, zvani ‚Prebjeg'. / U ovome ratu oni su nas izdali, jer je u karakteru ovih drekavaca da govore o časti kada budu podli. / Njihovi političari u Londonu neće nas sprečiti, da za milion srpskih glava uzmemo zelenaški interes. / Tek posle toga trpećemo ih u geografskim granicama Jugoslavije, budno motreći na pritajenu prirodu i ćud rođenih izdajnika sa tamnim nasleđem i zločinačkim nagonima u duši i krvi«.

[4] *Nevidljive bitke*

Nad samostanom vije
urlikom neman i nevjera:
isprid praga je hudoba
i niko da je otjera.

Kao tenjac pri križu.
jauče vjetar u kamari:
noć je mrtvijeh ura
i vriska nijemih tvari.

Sad na pučini ginu,
u vihru i ognju ljudi.
Putuju bez glasa mornari
u domovinu studi.

(Poslednje ufanje).[5] »Smušenije vavilonsko« doživljavao je Tufegdžić kao »smušenije« jezičko. U knjizi *Nevidljive bitke*, koja je neosporno najznačajnija njegova knjiga, on je pokušavao, pred ovom »hudobom« na pragu, da menja jezik za jezikom, kao da mu je samo jedan jezik (i to ma koji jezik) tesan. U »noć mrtvijeh ura«, čije senke leže na stranicama knjige *Nevidljive bitke*, noć koja je ostala, zadržana, u stihovima: »Za česa, u ovi hip, niz Konavlje, pečalna pjesan? / Mjesec je okačen u plaveti, / srcu je svijet tijesan«,[6] Tufegdžić je ovaj jezik »mrtvijeh ura«, sa dubrovačke obale, iz časova zloslućenja, prekidao jezikom »monologa u linotipu« (jezikom krajnje ogoljenosti, kao jezikom vesti zla, koje stižu sa mračne pučine, ne dozvoljavajući ni poetizacije ni stvarniji polet mašte, ali, ipak, omogućavajući sugestiju čovečnosti pritisnute zebnjom),[7] da bi pokušao da

[5] Takođe u knjizi *Nevidljive bitke*. — »Dubrovački« ciklus u ovoj knjizi sadrži još sedam pesama: *Fakini, Večernji čas, Srđ, Lučki konturi, Izgaranje, Noć bdijenja, Pohod. (Noć bdijenja* je poslednja od Tufegdžićevih pesama objavljivanih po novinama i časopisima: štampana je u *Srpskom književnom glasniku*, 1940, LXI, 2.)

[6] *Večernji čas*

[7] Posebno u pesmama o porazu Francuske: » . . . Prolazimo tako kroz ubistvena svanuća, / stalno pod senkom avionskih krila. / Kroz mesta napuštena i zatravljena, / kroz zbrku krvavu poslednjeg slobodnog aprila. / — / Zar nikada više, u mahovini zeleni krov, / u Rue Casimir Delavigne oko da opazi; / ni toranj Svete Silpicije, odmah uz rodni dom, / gde sada, uz zvuke marša, poslednji branilac prolazi? / Kako je patnja duboka, duboka i bez roka, / a hitac vreba telo naše smoreno. / Sredozemna su jutra na raskrsnicama zakrčena široka. /

pređe na jezik Dositeja, i kao očekujući da se Dositej oglasi, u odgovor, ponavljanjem njegove gordo-melanholične, suzdržano-svečane fraze, sad u kontrapunktu sa glasovima beznađa i svesti o nepovratnoj nadi u svemoć prosvetiteljskog razuma: »Već danas ti nama raskaži pribežište, / kada je ospital ludi postao svet: / zašto se grade fortece od Begeja do Temze, / a Voskresenije je oko nas, / i beli cveta cvet? / . . . / Smušenije vavilonsko, preljubimi revnitelju, / nastalo je u ovo vreme naše sudnje; / prelaštenije svuda — / lažni punktovi se prave, / pometeni smo kao selice / u času predzimne bludnje«,[8] »Pometeni smo kao selice«: evo, u toj pometnji, kako se ukrštaju jezici: ide se od jezika do jezika, kao da nijedan jezik nije onaj pravi jezik, — onaj, koji bi bio put izlaska iz ovoga »smušenija vavilonskog«, — ali i kao da se hoće provaljivanje svih granica, pa i onih u jeziku, u vremenu, u prostoru, u grču za integralnošću: to je čas »nemani i nevjere« koji iznuđuje, u »smušeniju«, žudnju za integralnošću: pretnja Apokalipse odjekuje dozivanjem integralnosti, dozivanjem sveta čitavog čovečanstva, kao jedinog mogućnog pribežišta. To je čovečanstvo, koje je ugroženo u samome svom korenu, u svome biću, i koje traži spas u ovom integralizmu, pokušavajući da provali granice u vremenu i prostoru, i svaku posebnost jezika, onu posebnost koja se, pre pretnje Apokalipse, ne oseća (pa se govor u *jednome* jeziku doživljava kao govor *u jeziku uopšte):* treba da dođe »čas mrtvijeh ura«, pa da ova posebnost jezika (u vremenu i prostoru) iz anonimnosti izbije na videlo: »nije li čas mrtvijeh ura« čas pretnje kraja, čas poslednje granice, koja se ne može preći? I nije li nemirenje sa tim časom, kao samo nemirenje sa smrću, ono koje posebnost jezika, njegovu vremensko-prostornu, kulturno-istorijsku, konkretnost, uvodi u svest, bolno, i istovremeno sa

Zbogom, Francuska mila, / ti gnezdo moje razoreno« *(Ona piše iz Provanse);* »Jednom smo stajali u vestibilu stanice, / dok veje čađ i gar — / i na sve strane tuč zvoni; / gurali nas i dobacivali nam vojnici nasmejani: / — Druže, doviđenja, granični zovu garnizoni! / — / Posle smo, u Luksemburškom parku, / slušali gugutke ispod platana. / Drhtavim rukama zavijao sam cigaretu. / Tada si mogla opaziti / da ima i većih ljubavi u svetu« *(Pobeda u predvečerje).*

[8] *Voskresenije Dositejevo; Nevidljive bitke.* — V., u istoj knjizi, i njegov pokušaj da ponovi Orfelinov *Plač Serbiji,* ali bez uživljavanja u Orfelinov jezik: » . . . Doteža lo je, i uvek novo pristiže, / iza horizonta, providnosti ogromna. / Tebi, zemljo, u kojoj proleće ne izgreva, / upućujemo zastranjene korake svoje lomne« *(Vostani, Serbijo mila;* posvećeno: *Dragiši Vasiću: Srpski književni glasnik,* 1940, LX, 3).

čežnjom za nekim sveopštim, sveobuhvatnim, bezgraničnim jezikom, kao jezikom svih jezika? Dositejevski kosmopolitizam vraća se, u »času mrtvijeh ura«, kao utopija integralizma: agonija vraća integralizmu: Tufegdžićev nokturno *Voskresenije Dositejevo* nije samo nokturno na razvalinama zapadnoevropske mitologije svepobednog razuma, nego je i nokturno nad integralnošću sveta, čoveka i jezika, kao nad utopijom koja nikada neće doći do svog ozbiljenja.

Pre ovoga »časa mrtvijeh ura« Janko Tufegdžić ne samo što nije sanjao o ovom integralizmu, nego se, sasvim suprotno, tražio kao pesnik u znaku tradicionalističke mitologije zavičajnosti: njegova mladićka (ili, možda, i dečačka?) novoromantičarska »bludnjenja« i »lutanja« nestajala su, netragom, u ovoj mitologiji. Knjigu *Bespuća i bludnje* (u kojoj ima najviše novoromantičarske mitologije), završavao je on stihovima: »Posle svih skitanja / umorne oči celivaće / u sumrak pejzaže tiho. / . . . / O, tu, samo tu / sklopiti oči umorne, / gde miriše tužno / veče zavičajno«,[9] a drugu knjigu, *Zvezdani hlad,* objavljenu samo godinu dana kasnije, zaključio je nostalgijom za »pejzažima rodnim«: »Pevaju dušom bujice, / pevaju mutni kanali. / — / Sa trotoara bled, ja nemam snage da krenem u pejzaže rodne, u njina svetla svitanja. / Da pljunem na prebolna svoja skitanja, / i da se tamo, poslednji put u životu, / razvedrim, osme'nem«.[10] Ispod mladićke afektacije, koja izgovara ovo »poslednji put«, rečenicama čija intonacija podseća, makar i izdaleka, na Drainca koji se, kao bivši otpadnik i anarhistički buntovnik, vraća sa imaginarnih svojih bulevara i ostrva Fidži, pokajnički, majci, na selo (»Da pljunem na svoja prebolna skitanja . . .«), ipak se čuje i autentična kob žudnje za smirivanjem, povratkom u zavičaj, kao emigracijom iz sveta: zavičaj je, i u Tufegdžićevoj poeziji, luka smirenja, jer je izvan sveta i vremena. On je »selo na granici« sveta, ili selo vanistorije usred istorije. On nudi smirenje, jer je zavičaj jedinstva početka i kraja, detinjstva i smrti, oca i sina, prošlog i sadašnjeg, zavičaj kao *oaza svoga-na-svome* usred tuđeg (ne-svog) sveta: zavičaj idealnog, apsolutnog, identiteta, o kome se sanja u svetu i egzistenciji otuđenja, i to utoliko neumitnije i intenzivnije ukoliko je dublja nemoć za stvarnu

[9] U pesmi *Povratak.*

[10] *Pesnik pred signalom starosti: Zvezdani hlad. Izdanje »Književnog poleta«,* 1929 (štamparija Emila St. Pušića, u Rumi).

negaciju tog sveta i egzistencije otuđenja. San o povratku u zavičaj jeste san o povratku u detinjstvo: »Bože! probudi detinjstvo u meni«,[11] ali je i san o blaženoj smrti: smrt u zavičaju jeste blažena smrt, jer je uspostavljanje ovoga apsolutnog identiteta u apsolutnom jedinstvu, *kraj koji znači vraćanje početku, kao samrtnički odar (i grob) u kolevci,* tako da bi umiranje imalo da bude u blaženstvu velikoga smirivanja, neka vrsta praznika ovog blaženog uspostavljanja svejedinstva, kao same večnosti, s onu stranu vremena. To je san o blagosti, kao o apsolutnoj dobroti apsolutne ljubavi, koja je ljubav ove večnosti, ovoga neprestanog samo-izabiranja svoga-na-svome, san koji se, pored želje za povratkom detinjstvu, iskazuje, u slavu iste infantilne regresije, i žudnjom *da se bude dobar,* onom žudnjom koju je Janko Tufegdžić osetio (ali zaista osetio, u to ne možemo sumnjati?) pred brazdama, u Mačvi: »To voleti / uvek, i samo to — voleti! / . . . / Voleti i *biti dobar: ko cvet na ivici ponora,* / jer pustoš maramom maše sa svojih prozora«.[12]

[11] »To nebo, taj put, ta reka, / i kose pruge večernje rumeni. / Ja opet lutam kroz polja, kroz šume. / — / Bože! probudi detinjstvo u meni. / — / Jer zamori me skitanje po svetu / gde svaki polet, pre no što proklija / ugine — / ne stigne nikad svoju metu. / Život je glupa vašarska lutrija« *(Najsvetija molitva; Zvezdani hlad).*

[12] *Brazde; Zvezdani hlad.* — Ovo: »biti dobar: k'o cvet na ivici ponora« jeste osnovni imperativ malograđanske mitologije zavičajnosti oko 1930. Potreba za dobrotom jeste potreba za mirom u apsolutnom jedinstvu (kao apsolutnoj ljubavi), a ovo jedinstvo ostalo je u zavičaju, koji je na selu: selo je selo jedinstva (ljubavi) i dobrote u njemu. Mitologija zavičajnosti jeste mitologija sela kao raja svejedinstvenosti: zato se, na selu, rađa »slatko kajanje u duši«, u kome » . . . si sve mogao da razumeš i sve da oprostiš«, tako »da je čovek sebe samoga voleo / i gledao se u čudu, ne poznavajući se, / od sopstvene dobrote suze su mu navirale na oči« (Radoslav Dragutinović, *U prirodi; Azurna zemlja,* Beograd, 1929). Zato je mitologija zavičajnosti neizmerljivo mitologija idealnog sela, i zato snu o povratku na selo, kao u dobrotu, iz sve opakijeg zla »pustoši« dezintegracije u gradu individualizma buržoaske konkurencije, uvek prethodi objava poraza: »Vraćam se, jer u svetu pobede nema« (Živko Milićević, *Povratak zemlji; Lov na senku,* Beograd, 1928; v. u istoj knjizi, u pesmi *Povratak u zavičaj:* »Ah, ta padanja putem, aveti, blata, pličine! . . . / Od svega danas ja imam samo usta puna gorčine«), ili: »Posle svih gorkih kletava i bludnji / evo se vraćamo, jadna zemljo, tebi« (Dragutinović, *Povratak; Lišće peva,* Beograd, 1931; — to je gotovo istovetno sa navođenim Tufegdžićevim stihovima iz pesme *Povratak:* »Posle svih skitanja / umorne oči celivaće . . .«), i, još određenije, i bliže samoj suštini mitologije zavičajnosti: »Kad dojadi život i gnev, ja vam dođoh; / na groblju kad je rano da se traži, / mir se još nađe među vama, seljaci« (Dragutinović, *Seoska tišina; Lišće peva).*

Tu, svakako, ne može da bude ni govora o novoromantičarskom kultu bludnje i lutanja: to je imperativ povratka i ostajanja, a ne imperativ odlaska. I tu, takođe, ne može biti ni

Mir je sveobuhvatno-utešna »bliskost« i »srodnost«, apsolutno razumevanje ili odsustvo tajne: »Nigde ko u rodnom kraju nije nam sve tako blisko. / . . . / Tamo sam razumevao šumove i nemire u gustoj česti, / i sve mi je bilo srodno i tamo za mene ne beše tajne« (Đorđe Glumac, *Nostalgija; Svetle tišine,* Beograd, 1931); to je smirujuća poznatost svega, koja traži reč *»Znam«:* »Znam tamo s koje grad dolazi strane«, »Znam život staze, travke i kamička«, »Znam šta će reći kmet« (Desanka Maksimović, *Nebo u zavičaju; Nove pesme,* Beograd, 1936), i koja, gestom patrijarhalno-seljačkim, i boga pretvara u »velikog seoskog kmeta« (Desanka Maksimović, *Seljakova smrt; Pesnik i zavičaj,* 1946). To je apsolutna smirenost kao apsolutna »dobrota« u apsolutnom »znam«, ali i kao smrt pre smrti: selo ovoga mira u apsolutnom identitetu (u apsolutnom znanju) jeste selo smrti pre smrti, ili *selo blažene smrti.* Zato seljak, kao miljenik ovoga carstva svejedinstva, umire bezbolno: bol je tamo gde je tajna, ili ono nepoznato i »daleko«. Nema užasa od smrti jer nema »dalekog«. *Seljak umire idealno,* još od vremena prvoga građanskog anti-građanstva (»I kada je leg'o na uzglavlje meko, / on zaiska sveću; i mirno je ćek'o; / i umro je tako kao što je rek'o: / ni duša mu nije otišla daleko«, — Veljko Petrović, *Kad seljak umire,* iz 1908; v. u knjizi *Na pragu,* 1913), do Božidara Kovačevića (»Vide li seljaka, starca kraj ognjišta? / Pun zaraslih rana, čvorova, ožiljka, / kako se lagano gasi kao biljka, / star i sit života, ne želeći ništa. / . . . / U njegovoj krvi žudnje više nema / . . . / i jednoga dana bez bola umreće. / Kraj ognjišta snaha misliće da drema. / . . . / I tu patnje nema i tu nema bola / i tu se ne pitaš kao čovek grada / gažen točkovima svih zvezdanih kola / zašto sve na svetu da od smrti strada« — *Anđeo smrti; Pesme,* Beograd, 1938).

Smrt je užasna u gradu, i za nju zna samo građanin: *smrt je građanska,* jer je dezintegracija građanska (divljanje »dalekog«, i »tuđeg«, među ljudima, ali i u čoveku samom, nezadovoljena žudnja, koja razara, i sve dublja potisnutost bića): smrt je tamo gde je Milan M. Rakić, koji je svoju *Oproštajnu pesmu* objavio 1929, upravo u času velikog talasa mitologije zavičajnosti. Janko Tufegdžić dočekao je podsmehom *Oproštajnu pesmu* (». . . I zato što smo starinskoga vida / Rugaju nam se raskalašna deca«): »G. Rakić kao u životu tako i u poeziji hoće da bude diplomata. Njegova proniclјivost, da će ga sustići ‚zaborav, svirep, neumitan, zao', samo je proračunat gest da se preduhitri istorija. Što se tiče ‚raskalašne dece', ona mu ne mogu ni u kom slučaju smetati, te stoga izlišan mu je taj očajni krik. Postoji nešto što je iznad svih nas, jedan neumitni sudija, vreme, i njegova reč biće presudna i od važnosti« *(Književni polet,* oktobar 1929). Ali, taj isti Rakić, »starinskoga vida«, nije otkrivao samo ovaj svirepi, zli zaborav, na kraju svoje egzistencije, nego je otkrivao i tuđinstvo na početku svoje egzistencije (»Ne dočeka niko nas solju i hlebom, / Ko tuđini pasmo među braću ljude«), a njegovo otkriće užasa umiranja (»Umrećemo, draga, kao i svi ljudi / u bolesti gnusnoj, u ropcu i bolu«) pada u istome trenutku (u istoj pesmi *Sumorni dani, I,* iz 1903; v. *Pesme,* Beograd, 1903), u kome je on otkrivao i seljaka kao »bedu samu«: »Dronjav i blatav, beda sama, / Teturajući preko rupa. / U iscepanim košuljama / Umoran seljak tromo stupa«. Može li ovo *istovremeno* otkriće užasa smrti i bede seljaka da bude delo »proračunatoga gesta«? To je samootkriće srpskoga

pomena o novoromantičarskoj težnji ka transparentnosti jezika, koja bi se materijalizovala rasejavanjem svesti, kao mentalnom tehnikom dematerijalizacije stvari. U ovome naredbodavnom, i

građanstva: samootkriće svesti individualizma, kao svesti apsolutne samoće i konačne smrti (ili svesti pozitivističkog ateizma, bez mogućnosti ma kakve transcendencije), koja se samoj sebi prikazuje kao krajnji izraz propasti seljačko-patrijarhalnog sveta i njegove kulture jedinstva i pamćenja: to je građanin, na čijim horizontima samoće i konačne smrti (»zaborava«), stupa »tromo«, i »kao beda sama«, seljak: građanin, kao poraženi seljak, ili individualizam kao poraženo patrijarhalno-zadrugarsko zajedništvo. Taj seljak, kao »beda sama«, komplementaran je bedi bezizglednosti ovoga građanina; slika tog seljaka u najdubljoj je vezi sa otkrićem smrti u ropcu i dolaskom na svet bez dočeka »hlebom i solju«.

Tufegdžić i njegovo kolo »raskalašne dece« ne znaju ni za ovu konačnu smrt ni za ovu bedu seljaka. Niko iz ovoga kola nije mogao da kaže, kao Milan Rakić: ». . . ja baš slabo marim / Da li će mi tuđa zemlja kosti kriti, / I, nimalo zanet ubeđenjem starim, / Ja znam, ma gde da su, šta će s njima biti« *(Tri pisma. I: Večiti putnik*, iz 1921; v. *Pesme*, Zagreb, 1924), jer ovo otkriće apsolutne (konačne) smrti, kao otkriće apsolutnog zaborava, jeste otkriće samoće kao apsolutne tuđosti zemlji, ili apsolutne tuđosti zemlje: to je individualistički ateizam, koji ne dozvoljava nikakav transcendentalizam i nikakvu mitologizaciju, pa ni mitologizaciju zemlje. To je suštinska »raskalašnost«, apsolutno »svetogrđe« za »raskalašnu decu« Tufegdžićevog kola mitologije zavičajnosti, koja ostaje, u suštini svojoj, mitologija besmrtnosti, upravo kao mitologija apsolutnog identiteta (u »rodu»), koji odoleva vremenu, koji je izvan vremena (bezvremen), i zato izvan smrti (besmrtan). Ne samo što ova »deca« mitologije zavičajnosti ne mogu da ponove ovu Rakićevu »raskalašnost«, nego ona i pripadaju toj mitologiji onako kako su protiv te »raskalašnosti«: njihov san o povratku u zavičaj, na selo, zemlji, jeste san o povratku iz građanskog individualizma u patrijarhalni kolektivizam, ali i san o povratku iz klasnoga sveta u predklasni svet (iz razjedinjenosti, u sveopštoj konkurenciji, u jedinstvenost »roda« utoliko idealniju što je nemirenje sa ovom razjedinjenošću nemoćnije), ili iz istorije u van-istorijsko, iz vremenskog u van-vremeno i, zbog toga, *iz smrtnosti u besmrtnost.* Rade Drainac je kao lumpenproleterski »dekadent«, za kafanskim stolom *Moskve* pisao: »Spreman sam raspadanje da proslavim u poslednjem ditirambu /. . ./ Da umrem kao vagabunda iza tuđeg plota« *(Pesma poslednjeg dekadenta; Voz odlazi*, Beograd, 1923): pokušavao je da prihvati smrt, nastojeći da, u stilu »dekadentskog« otpadništva od postojećeg sveta, prihvati apsolutnu tuđost. Od Sime Pandurovića do Drainca, pokušaj prihvatanja smrti (»proslavljanja« »raspadanja«) jeste neumitnost pokušaja »dekadentskoga« otpadništva od društva: smrt jeste smrt samo ako je »iza tuđeg plota«: smrt je i suština i apsolutna forma apsolutne tuđosti (ili apsolutnog individualizma). Otuda će Drainac Rakićevo odlučno, ali ipak »gospodski« suzdržano, »ja baš slabo marim« da produbi do svoje »poslednje volje«, preobražavajući Rakićevu »tuđu zemlju« u »rupu za strvine« u koju će da »strpaju« njegove kosti, pošto ga »sa đubretom na jutarnjim ulicama smetlari mrtvog pokupe«: »Prijatelji, ispunite pesnikovu poslednju volju: — / Kad me sa đubretom na jutarnjim ulicama smetlari mrtvoga pokupe, / Ne recite: — ‚Bog da prosti!' / Ja sam nebu pokazivao tabane i pete, / U rupu za strvine strpajte moje kosti: — / Tako će pravedno biti sahranjeno

određujućem, *To (»To* voleti . . .«), kao i u onome *Tu*, koje doziva ovo naredbodavno-određujuće *To*, odbijanjem kretanja, u brazdama, ili pred skelama na Drini: »Tu su i tvoji dedovi proveli /

dobro dete« *(Banket;* u knjizi istoga naslova, Beograd, 1930). Ali taj isti Drainac, koji je tražio ovu »rupu za strvine«, i u čijem delu, od samih njegovih početaka, kroz lumpenproletersko »dekadentstvo« i »skandalizatorski« anarhizam, mogu jasno da se raspoznaju refleksi mitologije zavičajnosti, umirući kao anarhist (i kao pesnik) preobražavao se u pesnika te iste mitologije: njegov »povratak zemlji« (u knjizi *Dah zemlje*, Beograd, 1940) jeste povratak iz anarhističke pobune u pokajničku skrušenost »bludnog sina«, i *zato* povratak od »rupe za strvine« onome »Bog da prosti« sa seljačkoga groblja u »rodnom kraju«, na koje će ga odneti »volujska kola«: »Da mi je samo u rodni kraj da odem što pre / I umrem tamo / Zaboravljajući sve. / Pa kada me put groblja ponesu volujska kola / Kao nekad u mladosti / Nada mnom da zaplaču od istinskoga bola / Bele breze tužne od starosti« *(Nirvana;* v. u knjizi Rade Drainac, *Pesme*, biblioteka *Brazde*, sv. 25, izd. *Prosveta*, Beograd, 1960). — ». . . Zaboravljajući sve«: »rodni kraj« ovde je zaborav anarhističkog »dekadentstva«, ali i zaborav stvarne smrti: umiranje u »rodnom kraju« jeste vraćanje zemlji ili posvećivanje u jedinstvo oca i sina, zaborav istorije i vremena ili zaborav zaborava. (Zato tu i nema mesta seljaku kao rakićevskoj »bedi samoj«: u »rodnom kraju« mitologije zavičajnosti nema mesta za seljaka.)

Socijalni konzervatizam ove mitologije zavičajnosti (možda najvitalnije u kulturi srpskoga građanstva, poreklom iz seljaštva nesposobnog da prihvati sopstveno građanstvo) nalazi snagu obnavljanja u prirodnom (biološkom) konzervatizmu: nemirenje sa vremenom (sa propadanjem, sa smrću) iskazuje se, uvek iznova, u duhu ove mitologije, kao nemirenje sa istorijom, kao što se sámo ovo nemirenje pothranjuje nemirenjem sa vremenom. Svojim neprihvatanjem individualizma sveta buržoaske konkurencije, ova mitologija je u protivurečju sa tim svetom, ali ne i sa njegovom voljom: ako je ona, potencijalnom kritikom postojećeg sveta (veoma često i neposredno izraženom, kao u Tufegdžićevim stihovima), neprimerena ovoj volji, ona je i svojom idealizacijom seljaka kao »bede same« i svojom autorepresivnošću, koja pobuni protivstavlja kajanje i optužbi samooptuživanje, u stilu »bludnoga sina«, objektivno njoj primerena, i zbog toga je ta volja *instinktivno* podržava: stranice dnevne i periodične štampe tridesetih godina (posle objave šestojanuarske diktature) preplavljene su stihovima u znaku ove mitologije. Ako u bezobzirnom buržuju, koji se »vraća« na selo samo kao trgovac ili političar, nema kompleksa krivice koji bi zahtevao njegovo mistifikatorsko samo-projektovanje u figuru »bludnog sina«, izvesno je da je ovaj bludni sin malograđanstva, koje se kaje umesto da se buni, u savršenoj suštinskoj usklađenosti sa opštim sistemom represije, tim pre što društvena (ekonomska i politička) kriza tridesetih godina iznuđuje građanstvu da, u svojim ideološkim konstrukcijama, mistificira svoje »vraćanje« selu i seljaku: naporedo sa mitologijom »povratka zemlji« ovoga »bludnog sina«, razvija se ideološki »povratak« seljaku. Ono isto građanstvo, koje je svoju kulturu početkom veka tražilo pre svega ignorisanjem sela i seljaka, u znaku kompleksa »evropeizacije« *Srpskog književnog glasnika* i u stilu mistifikacije dučićevskog pseudo-aristokratizma, sada će, oko 1930, da u tome seljaku otkriva *paganskog naslednika helenstva*, čak superiornog u odnosu na evropskog čoveka Srednjeg veka: »Nebrojeni religiozni ratovi Srednjega veka, jedno apsurdno religiozno robovanje

svoj vek. / . . . / *Da krenem dalje, — kuda bih* sa ove skele?«,[13] nema nikakvog izgleda za novoromantizam koji je, pre svega, pokušaj rastvaranja ovoga sabirajuće-određujućeg *To-Tu*. Blagost i mekota novoromantizma jesu blagost i mekota rastvaranja sintaksičkog poretka ovoga *To-Tu*, lakim rasejavanjem svesti i, takođe lakim, obespredmećivanjem radnje, otvaranjem besciljnosti, ili rastvaranjem ovoga »kuda«: tamo, gde je pitanje o ovome »kuda«, kao pitanje o cilju, ne može biti ove blagosti rastvaranja i, u njoj, transparentnosti, »eterizma«, novoromantičarske fraze, koja zahteva predavanje besciljnosti, bludnji, između melanholije i estetizma reči koje se odvajaju od stvari: u ovome »kuda«, kojim zadržava zavičaj iz mitologije zavičajnosti, sreće se odbijanje putovanja, i svake besciljnosti, sa željom za vraćanjem stvarima i njihovom postojećem poretku: tu sintaksički poredak traži svoje utvrđivanje, a ne svoje rastvaranje. Dobrota tu nije dobrota bludnje u ovom poretku (bludnje, koja se predstavlja kao bludnja po »nebesima« a koja je, u stvarnosti, bludnja između subjekta i njihovog objekta, — bludnja subjekta u samome sebi); dobrota je tu dobrota smirujućeg ponavljanja, u onome »uvek« kao u samoj večnosti.

Pa ipak, sâm ideal dobrote, koji je našao fundamentalnu svoju formulu u Tufegdžićevom stihu-nalogu: »biti dobar: ko cvet na ivici ponora«, nije li zajednički i novoromantičarskoj mitologiji i mitologiji zavičajnosti? Nije li novoromantičarska *egzistencija* u suštini svojoj određena istim tim nalogom da se bude dobar kao cvet na ivici ponora, kao i egzistencija duha obuzetog mitologijom zavičajnosti? Stvarni zavičaj novoromantičarskog pesnika i pesnika mitologije zavičajnosti jeste ista

evropskog čoveka njegovoj dogmi i crkvenoj administraciji, nisu dozvoljavali evropskom čoveku da živi intenzivnim nacionalnim i ličnim životom, kao srpski seljak kome ova bezazlena i blaga pravoslavna vera nije nametala da preživljuje svoj vek samo u strahu od hrišćanskog pakla. Srpski je seljak stalno verovao i veruje u svoje heroje kao u više biće, onako kako je verovao paganski čovek za grčke heroje koje je stavljao između ljudi i bogova. Kosovo je bilo za nas u tom pogledu isto što je Troja bila za Helenski svet, Kosovo u caru Lazaru ima svoga Agamemnona kao što ima svog Ahila u heroju Milošu« (Jovan Dučić, *Kultura našeg seljaka: Narodna odbrana*, 1930, V, 34. — To helensko paganstvo je, dakle, sila koja 1930. vraća Jovana Dučića srpskome seljaku?)

[13] *Ispovest na skeli; Zvezdani hlad.* — V. i pesmu *Splavovi*, u knjizi *Bespuća i bludnje:* »Raspevani, u letnje dane / prođoše viti / niz naše strane / ko carska jahta neka. / — / I zalud sada, dok veče pada, / duša mi čeka, / iz daleka / splavove bele, / vite splavove. . .«.

»*krajina zaborava*« *ponora*, kao samoga sveta: biti dobar, kao cvet na ivici ponora, tu podjednako znači biti dobar kao cvet ove krajine zaborava.[14] Samo, dok novoromantizam traži ovaj zaborav u rasejanosti, lakim lebdenjem, u praznini koja se otvara između reči i stvari (između subjekta i njegove radnje: između subjekta i njegovoga objekta u rečenici), apstrahovanjem pejzaža, krajina zaborava mitologije zavičajnosti traži sebe sećanjem na »pejzaže rodne«, povratkom iz sveta u zavičaj. Ti pejzaži ne smeju da budu pejzaži apstrakcije kojima ne odgovara ništa u svetu neposrednog iskustva, kao u Tufegdžićevoj pesmi *Veze:*[15]

U duhu mi je led, rumen i bled:
zelene kose barskih trava,
carstvo srećnih insekata,
krajina zaborava.

U duhu mi je grob dubine:
kao mrtvog deteta sjaj,
bakarno mulje, slepo od tišine.

[14] Ili, to znači biti *zao prema sećanju, kao prema zlu kojim se produžava zlo sveta:* sanjati, kao i pesnici »dekadencije« prve decenije veka, veliku noć, ili, kao Janko Tufegdžić, nekakvo »dugo veče« u kome bi bilo nemoguće ma kakvo saznanje, pa ni *»ko ide, ko pada«:* »Kako me boli i potajno peče, / sva radost ljudi i sva tuga njina; / ja bih: da sunca nestane s visina, / i da se spusti jedno dugo veče. / — / U magli što bi širila se tada / ko *velo* neko crno i bezlično, / ne bismo znali: ko ide, ko pada / i jedno drugom sve bi bilo slično«. Ove, rane svoje pesme, pisane pod neposrednim uticajem versifikacije prve decenije, Tufegdžić je uneo, zajedno s pesmama novoromantičarskog slobodnog stiha, u prvu svoju knjigu: to je, neosporno, delo mladićke njegove nekritičnosti, ali to, ipak, ima i izvesnog šireg značaja, jer se, zahvaljujući i ovim njegovim pesmama, još jednom potvrđuje da *kontinuitet nagona za zaboravom*, kao za prekidom kontinuiteta (kao za diskontinualnošću), — i koji se javio, izrazitije, već u poeziji Vojislava Ilića, — traje naglašeno od parnasovskog i simbolističkog pesništva do novoromantičarske poezije i poezije mitologije zavičajnosti. To je san o »krajini zaborava«, u kojoj se ne zna »ko ide, ko pada«, san svih snova građanskog sveta, čija suštinska motivacija ostaje nepromenjena; menja se samo mitologija i poetika ovoga sna, menja se sâm pejzaž »krajine zaborava«, onako kako se menja optika koja ga traži, od Ilićeve deskripcije puste prirode i ruševina prošlosti, preko Dučićevih pseudo-aristokratskih automistifikacija, Rakićevog kulta erotike kao zaborava autorepresije (i, u njoj, užasavanja od rane starosti i smrti), Pandurovićeve žudnje za ludilom i kretenstvom, do novoromantičarske bludnje u »nebesima«, ali i do povratka u zavičaj (na selo), kao u sami zaboravljeni svet mitologije zavičajnosti.

[15] *Pregled*, decembar 1931.

Ovaj pejzaž je potpuno usamljen u Tufegdžićevoj lirici; ovaj govor, koji sebe traži izvan empirijskog sveta, i onemljivanjem za govor neposredno-empirijske egzistencije, u kome postoji paralelnost reči i stvari, jeste neka vrsta *izgreda* u svetu Tufegdžićevoga govora. Tufegdžić je odbijao ovaj govor, koji traži »veze« svoga sintaksičkog poretka, svoje »bakarno mulje, slepo od tišine«, raskidanjem logičko-sintaksičkog poretka vezā neposredno-empirijskog sveta, otvaranjem krajine zaborava usred krajine neposredno-empirijske egzistencije i njenoga jezika, kao samoga ponora: taj govor odbijao je on onako kako je odbijao ponor, ili onako kako je odbijao pokušaj neposrednog iskazivanja neiskazive krajine zaborava, kao krajine ove ponorne iracionalnosti. On je ovome »bakarnom mulju, slepom od tišine«, i koje je »kao mrtvog deteta sjaj«, toj iracionalnoj flori krajine zaborava, pretpostavio »mačvanske strnjike i zabrane«, pretpostavljajući izazovu pustolovstva, kroz bespuća, ka zavičajnosti duha skrivenoj u noć bića (koja je noć sveta i svakodnevno-empirijskoga govora i u kojoj je, zato, ovde jedino mogućan govor u stilu ekstremnog simbolizma i ne daleko od nadrealizma), skrušenost bludnoga sina koji, sanjajući da bude dobar kao cvet na ivici ponora, sanja da se, kajanjem i samooptuživanjima, vrati u zavičaj od koga se odrodio (otpadio, otuđio).

Umesto reči ponora, kao izricanja neizrecivog (govora tajanstva, slutnje), u »vezama« koje nastaju odricanjem od postojećih veza sveta, svesti i jezika, to je reč površine, na koju osuđuje kajanje i samooptuživanje, u stilu mitologije zavičajnosti kao mitologije bludnog sina: »Ja sam ostavio mačvanske strnjike i zabrane, / dom roditeljski lozom i mahovinom ovit / i otišao sam pognut, bez svirepe nedoumice«,[16] ili (pred Mačvom): »Mi smo od tebe otišli naglo, ne predviđajući ništa, / Tom drskošću čak smo i život zbunili. / Odneli smo čisto seljačko srce svoje, / da bi ga mržnjom ispunili. / — / Izneverili smo male, pitome devojke svoje, / ostavili pitome vajate pokunjene (?), na mesečini(!), ojađene — / selene nepogažene. / — / Sreli su nas sebični, poliveni bulevari, / ljudi što u postelji zevaju pored tuđe žene: / po dvorištima, na konopcu gaće i košulje, / zastave razvijene«.[17] Jezik se *pospoljašnjuje*, pravcem konvencionalne fraze svakodnevnoga govora: metafora ili je banalna, ili je iščezla sasvim. To je skrušenost bludnoga sina, koja je metonimijska, a ne metaforičarska:[18] to je san o »pitomini«, kao praksa ideala »biti dobar: k'o cvet na ivici ponora«, ali tako što u ovoj konvencionalnosti, lišenoj svakog ponora (svake mogućne unutarnje metaforičnosti), ta pitomina ne može da stigne dalje od »vajata« (koji su tu, odnekud, i »pitomi«, ali i »pokunjeni!«), »na mesečini«, ili od »malih«, a ostavljenih, »devojaka« u zavičaju. To je (kao i kod mnogih drugih pesnika ovog doba) dobro bez zla, »pitomina« bez divljine, zavičaj bez ponora, reč tog zavičaja, ali bez njegovoga duha; povremeno, to je i folklorna reč, ali bez folklornog duha: reč koju je Tufegdžić tražio i usred svoga novoromantizma, na pesničkim svojim počecima, a koja je ostajala osuđena na pastiširanje, na dekorativnost i sudbinu citata. Još u doba pesama iz prve svoje knjige, Tufegdžić se okretao folkloru, kao da je u njemu tražio izmirenje novoromantičarske mitologije bludnje i mitologije zavičajnosti, nastojeći da ideal novoromantičarske bludnje interpretira folklorno: da bludi, ali po merama folklora; da luta, i da ostane u zavičaju, kao u zavičaju folklora. Poverovao je da će se, posle njegove pesme »nomadske krvi« i »bludnje« žudnje za daljinom (». . . žudnju da putujem, bludim, daljinom«),[19] pročuti: kako »dva su Đerzeleza bila« (onaj prvi, iz mitologije sevdaha, i on, njegov novoromantičarski nastavljač i dvojnik), ali Đerzelez, koga žudnja udaljava od postojećeg sveta, razarajući taj svet u njegovoj svesti, iščezavao je u ovakvim dvanaestercima i jedanaestercima: »Haj, devojko, tugo moja bez prebola, / znaš li da je život u skitanju drag?« Folklor je, ovaj sevdaha, isključivo u ovome »tugo moja bez prebola«: za njega, zatvorenog u tu reč, nema nade (da se raspeva), onako kako za »skitanje« nema nade u onome »život u skitanju drag«, gde ovo familijarno-tepajuće »drag«, tako daleko od svakog »skitanja«, ostaje sa »skitanjem« nepomirljivo, onako

[16] *Vulkan pod šinjelom* (iz 1932); u knjizi *Horvat — Tufegdžić — Petković*, izd. knjižare *Literaria*, Beograd, 1933.

[17] *Mačva prelesna* (takođe iz 1932); *Horvat — Tufegdžić — Petković*.

[18] Bludni sin jeste sin metonimije, a ne metafore. On nije metaforičar, onako kako nije bludnik ili prevratnik: metafora je blud prevrata usred postojeće moralnosti postojećeg asocijativnog sistema, kao sistema postojećeg sveta; ona je iskušavanje ponora usred tog sveta, grč i napor između racionalnog i iracionalnog, kao između datog i ne-datog, dozvoljenog i zabranjenog. Metafora je ovde zabranjena, onako kako je zabranjen »blud«: stvaranje veze izvan postojećeg poretka racionalnosti (»bakarno mulje, slepo od tišine«), ili kako je dozvoljena, isključivo, konvencionalnost (kao vrlina) tipa »mačvanske strnjike i zabrani«.

[19] *Spomen na Đerzeleza; Bespuća i bludnje.*

kao što ideal ljupkosti, koja sve oporo, i tuđe, treba da pripitomi, da učini prisnim, ostaje nepomirljivo sa tuđinom, završavajući, kod Tufegdžića, na nivou rečenice: »grliti ljupko tuđinu«.[20] »Poći za zvukom žalobitne pesme predaka«,[21] u sevdahu, znači poći ka bespuću, i ponoru: otvoriti se žudnji sevdaha koja, kao žudnja za apsolutnim (ili sama apsolutna žudnja) razara sve postojeće granice, razarajući oblike svesti i jezika. Između »pretka« sevdaha (Đerzeleza) i Tufegdžića je strah Tufegdžićev od ponora; između zavičaja i njega jeste strah od »tuđine«: ako ga taj strah upućuje folkloru (približavajući ga folklornoj melodici najviše u »devojačkoj« pesmi, kao u pesmi straha od tuđine: »Tuđe su tuge goleme / — *ne daj me, majko, tuđinu«).*[22] on ga i zadržava na njegovoj periferiji.

To je vernost bez nevernosti, ili *apsolutna vernost kao nevernost:* skrušenost koja, u želji za apsolutnom vernošću, kao za apsolutnim ostajanjem (potpuno, i »uvek«) u tome zavičaju, izneverava taj zavičaj, zadržavajući uvek na njegovoj periferiji, čuvajući *granicu* između zavičaja (kao idealno svog sveta) i sveta tuđine (kao realnoga sveta). Tu, na toj granici, koja se nikada ne prelazi, folklor je osuđen, kao u krčmama sa beogradske periferije tridesetih godina, ili na podražavanje ili samo na *citat:* jezik njegov jeste uspomena, kojom se ne živi, svetinja, koja izaziva suzu, ali ne i reč, »uteha mironosna« usred svakodnevne egzistencije.[23] Umesto obnove tog jezika, kroz protivurečja

[20] U pesmi *Izmirenje:* »U susret plavim daljinama hrliti, / neznanim, dubokim, vodama, broditi, / pogledom tuđinu ljupko grliti«. Nije li ga ovaj pokušaj da *ljupko* grli (pogledom) tuđinu i upućivao novoromantizmau, koji je, u suštini svojoj, ipak ovaj pokušaj pripitomljavanja tuđine: pokušaj lebdenja u ovakvom, ljupkom, razotuđivanju tuđine? (I, zbog toga, pokušaj produžavanja simbolističko-idealističkog kulta »*plavih* daljina«? To plavo — neba, daljine, — nije li plavo simbolističke idealnosti kao bezbolne negacije postojećeg, i kao negacije same te negacije: plavo sublimnosti?) Ali, Tufegdžiću njegov zazor od novog, »neznanog« (koji će ga i uvesti u mitologiju zavičajnosti) ne dozvoljava ni novoromantičarske igre ljupkosti nad ponorom. Otuda kod njega i sama reč »tuđina«, u stihovima koji upućuju na »neznano«: »neznano« (ma koje, i ma kakvo) jeste »tuđe«. Logičko-stilska nemogućnost izraza »tuđinu ljupko grliti« počiva na ovoj Tufegdžićevoj nemoći za »neznano«, koja ga ovde baca u konfuziju.

[21] *Spomen na Đerzeleza*

[22] *Devojačka molba; Bespuća i bludnje.*

[23] Tufegdžić je, posle pokušaja da se neposredno pesnički nađe na izvorima folklora (u knjizi *Bespuća i bludnje*), svodio folklor na citat, i to od jednog ili najviše dva stiha: »Da slušam pesmu tvoju / lutajući tuđinom: / . . . *kako se razbolela grivna mamina*« *(Stihovi za seju);* ». . . Pa male sitne radosti: / pogledi u prolazu, / nežni dodiri prstiju / kao preplitanje trave. / Poneka suza uz pesmu: / — *Majko, ne gaji zumbule plave*« *(Fantazija na virovima);* »Po kamenjaru sanjaju zmije čobansku krv. / Oblaci plove i lista šuma. / Najednom, sa druma, jeknu pesma: / — / *Jovane, sine Jovane, / ne prosi cure s' jabane!* — / To kiridžije bez krova / mladosti svojoj pevaju« (*Kiridžije,* — sve u knjizi *Zvezdani hlad*); »Tada je pojatama rasla pesma neobuzdana / dok su opijala zdenuta sena: / — / *Opkladi se momče i devojče — / da spavaju, da se ne diraju*« *(Ja sebe optužujem; Horvat — Tufegdžić — Petković).*

To je folklor kao »uteha mironosna«, a ne kao pretekst tvoraštva (koje, i kada je traženje utehe, ostaje bezutešno, i jeste tvoraštvo samo kao bezutešno). Đuro Gavela, — koji je, kao i Tufegdžić (čiji je ispisnik), pokušavao sebe da prikaže kao vernika »nomadskog lutanja« i »skitanja« (»Uživam u nomadskom lutanju i beskrajnom skitanju — u svome bolu«, — *Književni Sever,* 1927, god. III, br. 6), ili je, opet kao Tufegdžić, proklinjao grad, i opominjao, u duhu mitologije zavičajnosti, na ostajanje u zavičaju: »Ne ostavljaj nikad ognjište rođeno, brale moj« (*Odlazak naš i kajanje; Život i rad;* decembar 1929), — otkrio je samu suštinu ovoga stava prema folkloru kao prema »utesi mironosnoj«: »Pevušim ulicom, sam, pesmu dragu, i sanjam: / beri mi, beri, jagnje belo, jagode« (*Uteha mironosna;* u istom broju časopisa *Život i rad).* Šta je ovo jagnje belo, što bere jagode, na beogradskoj ulici? Stvarna poezija čekala je Gavelu upravo tu: u predavanju toj nadstvarnosti jagnjeta belog i jagoda, na ulici, u ukrštanju vizije, i ritmova, te nadstvarnosti što se iskazala ovom slikom jagnjeta koje bere jagode (i koje, u svojoj simboličnosti, i jeste i nije jagnje, — slikom iz koje zrači prvi dan genija folklorne erotske bezazlenosti), sa vizijama i ritmovima ulice. Ono »*sanjam*« tek tu je tražilo svoju poetsku konkretizaciju, ovim ukrštanjem stvarnog i nadstvarnog, ritmova folklora i ritmova beogradske ulice, u susretu ulice, Gavele i jagnjeta s jagodama, putem poezije ukrštanja citata iz folklorne pesme i ulice, koju je otkrivao Drainac, ne mnogo ranije, u pesmi *Ma boheme,* 1927 (v. u knjizi *Bandit ili pesnik,* Beograd, 1928): »U korak! mesec, senka i ja, sa snom što na mansardi trune, / O, ulice, kafane, jesenji kišni bulevari! / Male dragane za uglom u kvadratnoj fasadi jedne banke / Dunje ranke, kruške karamanke! /. . ./ O tužni zidovi što opominju na ludo ubijane dane / Sa beskućnim drugarima, šareni kao leopardi! / To kandilo gori u vratarevoj sobi i dete jedno plače noć da rasani: / Dani moji dani, kao lišće razvejani!« Taj citat iz folklora, ubačen u pesmu, pripada egzistencijalnom iskustvu Rada Drainca, i zato stvarno (i neposredno) pripada pesmi: između onoga »u kvadratnoj fasadi jedne banke«, tako bezizlazno anti-folklornog, i folklornoga »dunje ranke, kruške karamanke«, nema nikakve spoljne, puko-sintaksičke veze, nikakvoga prelaza: to se ukrštaju »kvadratna fasada« banke i te kruške ranke, te dve vizije, ili i ta dva govorna ritma, ta nepomirljivost iskušava se ovim neposrednim vezivanjem, pa je zato to i iskušavanje ritmičkog jedinstva pesme, ili iskušavanje samoga bića (njegovoga jedinstva): iskušavanje apsolutnog

njegova sa živim jezikom svakodnevne egzistencije, igrom nad ponorom koji, razdvajajući, spaja epohe i kulture, to su samo ovi citati iz folklora, ti odlomci uspomene na njega (kao fragmenti neke razbijene celine) u rečenicama govora koji nije u oštroj suprotnosti sa njima, ali koji od njih stvarno i ne živi; umesto

tvoračke tragedije igre, na ovoj granici, i provaljivanja njenog, tom igrom, to je stalno čuvanje ove granice u svesti. Idealni svet zavičaja (kao svet vajata na mesečini, i pitomine) nalazi se u oštrom protivurečju sa svetom realnosti (dvorišta beogradske

protivurečja, u ritmičkom sudaru ovih svetova: opasnost raspadanja, pretnja ponora. Umesto toga, kod Gavele je ono, iz uboge, puko-citatološke, stilistike: ». . . I sanjam« (a kod Tufegdžića: »da slušam pesmu«, »poneka suza uz pesmu«, »jeknu pesma . . .«): uvod u citat kao *prelaz* s jednoga na drugi govorni obrazac, ili kao most preko ovoga ponora. Tamo gde Drainac i, znatno dublje, u velikim polifonijskim orkestracijama epohā (od folklora do dadaizma), Rastko Petrović tek poetski počinju, gde je iskušavanje ovih ritmičkih sudara, kao sámo iskušavanje bića, gde je igra nad ponorom, jeste ovo Gavelino »i sanjam« i Tufegdžićevo »da slušam«, čija apsolutna nemoć jeste od nemoći za iskušavanje ponora ili za pokušaj pevanja u stvarnoj egzistenciji. Otuda folklor tu nije pretekst i element novoga stvaranja, nego jemstvo obezličavanja: stihovi beznačajnog stihotvorca Periše Bogdanovića (*Šumadinke*, Beograd, 1929), koje je mogao da napiše, pre njega, i Miljorad Petrović-Seljančica: »Ječmova žita klasala, / ja sam ti dragi stasala«, mogu, bez ikakve teškoće, da zamene stihove u Tufegdžićevoj *Devojačkoj molbi:* ». . . ja sam ti majko stasala, /. . ./ umiru žita klasala«, a stihovi Đure Gavele: »Ko li će mi snove moje / da ozari rujnim sjajem, — / moje sanke? / Jesen prođe, tugo moja, / uvenuše kruške ranke« *(Sama vene u konaku Ajša; Život i rad,* septembar 1928), mogu da budu i stihovi Ilijasa Dobardžića, čija knjiga *Pesme niz dolove* (Sarajevo, 1930) »daje utisak papagajskog tugovanja na motci« (R. Zogović, *Književnost Sandžaka, u knjizi S.* Štedimlije, *Skidanje maske,* Zagreb, 1932), i koji je Gaveli posvećivao stihove: »Za gorom, za gorom / rumenom zorom / devojke kolo vile / u pesmu želje svile / devojke čile«.

Konzervatizam Đure Gavele (koji je došao do najvišega izraza u njegovoj *Antologiji srpskohrvatske posleratne lirike, Savremenik Srpske književne zadruge,* br. 25, kolo sedmo, knjiga prva, Beograd, 1937), neodvojiv je od ove »utehe mironosne«: Gavela, koji u ovu antologiju ne prima, između ostalih, ni Rastka Petrovića ni Drainca, jeste Gavela koji je, u stihovima, tražio »utehu mironosnu«, pokušavajući estetski akademizam »jasnosti«, »razumljivosti« i »cele lepe pesme« Bogdana Popovića da spoji sa novoromantičarskim kultom daljine i samozaborava, u kafansko-boemskoj varijanti »intimizma« tridesetih godina. On je, kao i Tufegdžić (čiju knjigu *Bespuća i bludnje* pozdravio je u prvome broju šabačkog *Književnog poleta,* 1929, i o čijoj kasnijoj knjizi *Nevidljive bitke* pisao je takođe, u *Politici),* na trenutke bio blizak pesnicima »socijalne« poezije, ali je svojom »utehom mironosnom« osnovnoj njihovoj orijentaciji apsolutno suprotan: iste 1929, kada je Jovan Popović uneo njegove stihove u almanah socijalne poezije *Knjiga drugova,* on je pokušavao da se utopi u »dobrotu beskrajnu«, sasvim blizu Đorđa Glumca: »Ko da me u snu svilena jedra nose, / ko da me dragost božanska miluje sjajem visina, / dobrotom beskrajnom oči mi rose« *(Beli putevi; Život i rad,* januar 1929), ili da dođe do ekstatičkog samozaborava, kao do osvojenja vrhunske satisfakcije: »O, ne zovi me noćas kroz dolove, ne zovi, / Bregovi moji ponoćno šapuću: / — Kraljica, kraljica nad nama plovi. / — / Oblak se spušta da me daruje — / san mi se ostvaruje«. Ovo: »San mi se ostvaruje« jeste, zapravo: »Bol mi je sada mio«; to je »milost« bola koji nije bol, ili

periferije i »bulevara« ili »asfalta«);[24] ali, ovo protivurečje stilizovano je krajnje uprošćeno, crno-belom tehnikom koja ne spaja nego razdvaja, i koja ne dopušta, podjednako, ni ekspresiju Tufegdžićevog doživljaja Beograda, ni verbalno materijalizovanje njegovoga sna o Maćvi. San i stvarnost ne opšte. Ponekad, može da se učini da se granica između idealnog zavičaja i stvarnosti koleba: »Dotle su očevi naši pratili oblak od Drine, / nadnosili smežurane šake nad skupljene veđe — / gledali za njim dugo, biblijski zamišljeni, / svaki sa svoje međe. / — / Tebi su i dalje davali neštedno gnoj i znoj, / skidali kapu kad vide prvi klas; / krstili se, njivama koračali u jutra rosna, / misleći na nas. / — / Uskoro smo i njih zaboravili, koštunjave, / što su znali samo za jagorčevinu, vrele ciganke. / Sestre su nam sanjale zlatne širite, kabine, / oni — menice i banke«.[25] Ove »menice i banke« kao da pokušavaju da prodru u svet »biblijski zamišljenih« očeva (a sjaj ovih »zlatnih širita«, — oficirskih? — kao da će se pomešati sa sjajem suze iz »suznih dozivanja sestara«): tu kao da se obećava stvarno progovaranje, probijanjem granice

bezbolnost, ona misao što »bezbrižno spava«, ili nemisleća bezbrižnost, u opijanjenosti: »Opij se krvlju grožđa. Bol mi je sada mio. / — / Je li me ikad briga / kud idem i gde sam bio?« (*Bezbrižnost grešne krvi; Život i rad,* maj 1930). Tako treba, u znaku ovoga »je li me ikad briga«, smrt čoveka da se »transcendira« u lepotu (ili da postane, u znaku građanskog akademizma, sâm preduslov lepote: »Život i bol je prestao, / poljupcem smrt me takla — / Čovek je nestao . . . / — / Sve je sad mračni beskrajni mir, / stopilo sve se u lepotu«. — *Pesma mene umrloga; Književni Sever,* 1927, god. III, sv. 6), a grob da se preobrazi u lađu »mora od dragulja«, ili, čak, ritmom lako uznemirenih osmeraca, u kolevku boga koji »večno rađa« dok ubija: ». . . Divno je što nema nade, / ni uzdanja za tuge moje; / popio sam vinograde, / propiću i oči svoje. / — / Svejedno je: grob je lađa / u tajnom moru od dragulja; / Bog će da me večno rađa, / Grob će da me ljulja, ljulja« (u pesmi bez naslova; *Književna Krajina,* 1932, god. II, br. 3). To je lako pevušenje (najviši lirski trenutak Gavelin, pod tiranstvom banalne »anakreontike«: »propiću i oči svoje«?), koje razvejava beznađe, ali i samu egzistenciju i nalog govora; tu nema nade za Rastka Petrovića, Drainca, Vinavera, ali tu nema nade ni za Đuru Gavelu: posle 1937. on nije više pisao pesme, nego članke o ličnostima i pojedinostima iz srpske kulturne i književne istorije 19. veka.

[24] »Na asfaltu, u vrevi mutnoj, / ko da se nađe?« (*Pred zimu; Zvezdani hlad).* Isti ovaj asfalt, iz opozicije asfalt — zavičaj (kao netaknuta priroda), javiće se, dvadeset i pet godina kasnije, u poeziji Dušana Kostića, koji je takođe pokušavao da obnovi novoromantizam, ali i da peva dramu povratka u zavičaj: »doviđenja reci asfaltu, zalupi vratima, i neka ti ne bude krivo« *(Balada prijateljstva),* ili: »Asfalt će te zarobiti. Dušu će ti razdrobiti« (*Metohija u tebi;* obe pesme u knjizi *Mreže,* Beograd, 1955).

[25] *Maćva prelesna*

između idealnog i stvarnog, uspostavljanjem cirkulacije između »menice i banke« i »biblijske zamišljenosti«, ali do toga, stvarnoga, progovaranja, ne dolazi, onako kako ne dolazi do stvarnog probijanja ove granice, do otvaranja vrtlogu protivurečnosti. Zadržavanje protivurečnosti na površini zahteva nivo kontrasta, pospoljašnjujući protivurečnosti, i iznuđuje uprošćavajuću crno-belu tehniku koja pristaje samo na opisni govor (koja pospoljašnjuje govor) i, takođe (posle 1930. sve izrazitije), *proznu* dikciju, rečenicama koje se šire, i koje karakteriše izvesna težnja ka verizmu, ali u kojima se verizam, zadržan na nivou tekuće novinarske fraze, ukršta sa govorom suzdržano-patetične lirske ispovesti na čijim mutnim horizontima ukazuje se Beograd (u granicama opšteg mesta o protivurečju »bulevara« i periferijskih dvorišta), i Mačva iz vizija Janka Veselinovića (ali kao pesnika »bogatog i srećnog mačvanskog sela iz cvetnog doba starih zadruga, pre ekonomsko-političkih i moralnih kriza«, a ne i pesnika koji je ostavljao za sobom »crne slike palog, razrivenog, otrovanog života na selu«).[26] Nemirenje sa postojećim svetom, koje odjekuje, s vremena na vreme, iako konfuznim i slabim akcentima, još u knjizi *Zvezdani hlad,*[27] zahteva ovde

[26] *Jovan Skerlić, Istorija nove srpske književnosti, Izdavačka knjižarnica S. B. Cvijanovića u Beogradu.* 1914. — Uticaj Janka Veselinovića verovatno je i delo porodičnog vaspitanja: Janko D. Tufegdžić je, po majci, unuk Janka Veselinovića. (Njegov otac, Dragutin Đ. Tufegdžić, sveštenik, objavljivao je po crkvenim listovima pripovetke o seoskom životu, — v. Boško Novaković, *Janko D. Tufegdžić i njegova poezija,* predgovor u knjizi *Bespuća i bludnje.)*

[27] To je pre svega pesma *Mašinovođa simplon-orient-expressa putuje i peva.* Ovom pesmom, kojom je pokušavao da »krležovski peva o mašinovođi simplon-orient-expressa«, ali ostajući opsednut mišlju da je »život glupa vašarska lutrija«, i spajajući tako bunt i tugu (Eli Finci, u prikazu knjige *Zvezdani hlad; Zapici,* mart 1930, knj. VI, br. 3), Tufegdžić kao da je svoju novoromantičarsku žudnju za daljinama hteo da interpretira ekspresionistički: kao bunt protiv sveta, čiji ritmovi, u skladu sa ritmovima zahuktalog voza, postaju ritmovi paroksističke žudnje za nestajanjem bez traga. »Metafizički« motivi »gladi bez granica« i »Večnosti« (»Samo napred! . . . / jer život nema milosti / i glad za njime granica. / Kraćemo trenutke Večnosti / ovom bezglavom jurnjavom«), treba da se, ritmovima brzine, u oštrim kadencama, sjedine sa motivima potencijalnog socijalnog bunta (i to u stilu socijalne literature, kome je tuđ svaki ritam brzine: »ja neću da dušu moju iko upozna, / dušu zabrinutoga oca, / pred poslednjim trzajima / tuberkuloznoga sina«), na način tipičan za pozni ekspresionizam, ali bez stvarnije snage: Tufegdžić nema snage ni za rasejanost modernističkog novoromantizma (koja je, kroz Crnjanskog, nastala slabljenjem ekspresionističke negacije), a kamoli za samu ekspresionističku negaciju.

negaciju tog sveta, i kao da okreće realizmu koji nije daleko od realizma »socijalne literature«;[28] ali, taj realizam slab je ovde onako kako je slaba sama ta negacija: slike njegove, pre nego što su i naslućene, raspadaju se u banalnosti, onako kako se ova negacija raspada u mitologiji zavičajnosti, — onako kako, na beogradskoj periferiji, Tufegdžić zatvara »oči pomućene / pred stvarnošću života«, da bi ugledao Drinu kako teče i topole koje, njenim porečjem, čekaju na njega,[29] — ili kako se pobuna protiv sveta otuđenja (sukob sa tim svetom) preobražava u samooptuživanje (u sukob sa sobom), i u kajanje bludnog sina koji »Mačvi prelesnoj«, kao oazi čovečanske lepote usred pustinje odrođavanja čovešta od sebe, govori, pokajnički, o sopstvenome svom »odrođavanju«, o svojim »otpadničkim godinama« i, čak, o svome »zastranjivanju«,[30] zaklinjući joj se na večitu ljubav, i moleći je za oproštaj: »Ali tebe smo mi, Mačvo, uvek predano voleli, / u zatrovanoj te krvi kroz svet pronosili: / ti jedina nisi izbledela, ti nećeš izbledeti (!), / mi smo se s tobom ponosili. / — / Stoga oprosti, premila, oprosti, naša / za odrođenje nenamerno, za ovo pozno proleće! / Sinovima oprosti svojim, ratoborcima razočaranim, / na tome putu bez sreće«.[31] To je beda izraza; to je mitologija krivice (kao suštastvena mitologija duha tradicionalizma), koja ovde dozvoljava jedino govor o »zatrovanoj krvi«, o »odrođenju nenamernom« (rečenicama koje kao da će svakog

[28] Otuda, uostalom, i Tufegdžićeva saradnja sa Mladenom A. Horvatom i V. M. Petkovićem, čije pripovetke, u knjizi *Horvat — Tufegdžic — Petković* (likovno opremljene u stilu fotomontaže *Nolita* Pavla Bihaljija), imaju sve odlike prve epohe socijalne literature: to je reportersko-feljtonska proza, čija naglašena anti-buržoaska tendencija završava na površini socijalne i psihološke realnosti, u shematizmu i sentimentalizmu. (Jezik Horvatov i Petkovićev nerazvijen je i nesiguran: on daleko zaostaje za Tufegdžićevim jezikom.)

[29] U pesmi *Lamentacija na periferiji (Zvezdani hlad):* »Polako zatvaram oči pomućene / pred stvarnošću života, / na izmaku iluzija i vremena: / . . . U ovo košmarsko veče, sad moja Drina teče, / daleko iza gora, gde detinjstvo mi osta. / Porečjem njenim — obalama opustelim / tople, vite devojke bele, čekaju na mene«. Pesma se završava stihovima: »Na starom verglu tuguje papagaj siv / i domovinu otrgnutu sanja«.

[30] »U travi ležim visokoj, brigama optočen: / grozno su me iskasapili noć i grad. / . . . / Gledam te i jasno mi je čega sad nemam: / šta sam to tražio na drugim stranama: / detelinu od četiri lista, katakombe slave? / A sve je bilo među nama . . . / — / Dok mi uz grudi dišeš, sjajem utišalim, / zbilja, — ja se pitam, — kako smo te mogli *napustiti,* / bez nade na ponovno, skoro približavanje, / zavazda *zastraniti?* / — / Gledam te i tako mi je prosto žao svega. / Ko može *otpadničke godine* da nam vrati?« *(Mačva prelesna).*

[31] Poslednje strofe u pesmi *Mačva prelesna.*

časa da se raspadnu, bez intenziteta, bez sintetičke moći), jer ne dozvoljava stvarno iskušavanje ponora. To progovaranje odbija se ovde, onako kako se odbija ovo iskušavanje ponora.[32] Ono se *ideologizuje:* umesto toga govora, iskušavanjem ponora, to su ove ideološke konstrukcije, koje ne prelaze prag dveju reči: »zatrovana krv«, »odrođenje nenamerno«, i koje onemogućavaju

[32] Treba ovu Tufegdžićevu molbu za oproštaj uporediti sa istom molbom Momčila Nastasijevića: »Tuđini umom ja ginuo, / prosti me rodino blaga« *(Đurđevci; Pet lirskih krugova*, Beograd, 1932). Kod Nastasijevića — dramatična sintetičnost; kod Tufegdžića — anti-dramska raspričanost. Kod Nastasijevića — odvajanje od sintaksičkog i leksičkog poretka aktuelnog jezika; kod Tufegdžića — ostajanje u tome poretku. Svakako, ovo Nastasijevićevo odvajanje, težnjom ka maksimalnoj sintetičnosti, delo je upornoga (gotovo ukleto-kulučarskoga) *rada;* ali je, i kao takvo, *iskušavanje ponora*, i to dvostruko: ponora između tekućeg jezika (odrođavanjem od njega) i ovoga, svog, jezika, i ponora neizrecivosti, ili samoga bespuća. Tradicionalistička svest jeste svest u sukobu sa živim svetom i njegovim govorom, anti-istorijska svest okrenuta van-istorijskom, ali i van-jezičkom, tako da je njen jedini stvarni put — put u bespuće: »Hodom to u nehode / u bespuće neputem, / i brodi da se ne prebrode« (Nastasijević, *Put*). Otuda je, samo prividno paradoksalno, a stvarno nužno, tradicionalistička svest, dovedena *do krajnjih* svojih konsekvencija, u svome stavu prema jeziku okrenuta protiv tradicije: nastasijevićevsko »i brodi da se ne prebrode«, okreće ovu svest »u bespuće neputem« i na planu jezika. Koren »hermetizma« Nastasijevićevog u tome je. Ni Tufegdžić, ali ni drugi pesnici tradicionalizma tridesetih godina, ne samo što ni izdaleka ne slede u tome Nastasijevića, nego su mu i protivni: njihov tradicionalizam nije doveden do krajnjih svojih granica, gde počinje ovo iskušavanje bespuća, kao same van-jezičnosti ili praznine u govoru (i ne-bića u bicu); to je tradicionalizam koji se, zato, ne okreće u govornoj praksi protiv tradicije (protiv jezičke evolucije i njenih standarda), nego je, naprotiv, potpuno u njoj: to je tradicionalizam isključivo ideološki, bez konsekvencija u stavu prema samome govoru. Zato ovaj tradicionalizam ne može ni da prihvati ali ni da razume Nastasijevića. Đuro Gavela nije u svojoj *Antologiji srpskohrvatske posleratne lirike* samo izostavio pesmu *Stražilovo* Crnjanskog, zato što u njoj stihovi »na mnogim mestima nespretno vise, osamljeni, proizvoljno obešeni jedni o druge« (a takve su i reči u njoj: one su »među sobom često sasvim nepovezane, razdešene, i zbog toga su stihovi među sobom isprekidani, *odvojeni šupljinama* kroz koje misli i osećanja svakoga časa propadaju«, pa je, sve u svemu, *Stražilovo* samo »pesnički koncept koji tek obećava dobru pesmu« *(Predgovor*, str. 29—30), nego je od Nastasijevića mogao da prihvati samo jednu pesmu, i to *Belu pesmu*, koja čuva standardni sintaksički poredak, i koju Nastasijević nije ni uneo u svoju knjigu *Pet lirskih krugova*. U *Predgovoru*, on je naveo Nastasijevićeve stihove: »Lepota jer / zaslepi me / i nem«, i: »O ne, / šapata nespokoju ovom, / vapaja ne«, da bi otkrivao da to »možda *znači:* kad me lepota zaslepi, postanem nem«, ili da bi otkrivao kako bi to »*u prevodu* verovatno glasilo: ‚O ne, nespokoju ovom šapata treba, / a ne vapaja'« (str. 17). Zagovornik bogdan-popovićevske »cele lepe pesme« i konzervatističko-racionalističkog mita »jasnosti« i »razumljivosti« (»... Gde nema jasnog izraza, tu nema izraza uopšte«. — *Predgovor*, str. 16), on »prevodi« Nastasijevića u stvari na postojeći

svaki govor: sva rasipanja govora, od jedne do druge neizrazitosti, jesu izraz ove njegove nemogućnosti. Nema sintetičke snage, nema otkrovenja, jer nema iskušenja. Nema vizije, jer nema ponora, pa se mitologija krivice »odrođavanja« (»otuđenja«) od zavičaja, ovom antigovornom (anti-ponornom: anti-stvarnom) ideologizacijom (ili: ideološkom racionalizacijom), preobražava, u stvarnosti, u *odrođavanje od govora.*[33]

sintaksički poredak, dok je suštinski Nastasijević upravo u nemirenju sa tim poretkom. On traži isključivo »šta *znači*« Nastasijevićev poetski govor, zato što je govor za njega samo stvar značenja, bez samog *odnosa* prema govoru, i to zbog toga što je »jasno« i »razumljivo« njegovoga racionalizma bez iskustva bespuća, koje otvara ponore u sintaksičkom poretku, ali i anti-govor (»gluhote kamena«) u govoru. Zato će on, pre svoje *Antologije*, u prikazu Nastasijevićevih *Pet lirskih krugova (Venac*, knj. XVII, br. 9—10, 1932), napisati kako Nastasijevićeva »nerazumljivost nije u njegovoj dubini, niti ona dolazi sa dna tajnog vira nedoglednog nadahnuća«, nego je »većinom čisto formalna, kapriciozna i nategnuta«, pa tu uglavnom »nećete naći ništa više sem gramatičke i sintaksičke poremećenosti«. (U *Predgovoru*, na str. 18, napisaće kako je »nejasnost« Nastasijevićevih stihova »jedino u njihovoj jezičkoj sakatosti«.) Ne vređa njega u prvome redu »nategnutost«, koje neosporno ima kod Nastasijevića, nego »sakatost« ili »gramatička i sintaksička poremećenost«, u principu: Gavela je ideološki tradicionalist, koji je protiv svakoga poremećaja; Nastasijević je anti-tradicionalistički tradicionalist, ili apsolutni tradicionalist koji je, sukobom sa svime postojećim, došao i do sukoba sa aktuelnim jezikom, ali i do sukoba sa jezikom uopšte: svaka njegova inverzija, u sintaksičkom poretku, nosi, kao svoju delatnu silu, žudnju za apsolutnom inverzijom, koja nije samo inverzija od postojećeg ka prošlom, nego i od jezičkoga ka »gluhoti« pre-jezičke prošlosti: u svakoj njegovoj »sintaksičkoj poremećenosti« jeste »poremećenost« koju zahteva ova generalna inverzija. Upravo linijom svoga apsolutnog tradicionalizma, upravljenog ka bespuću u egzistenciji i jeziku, Nastasijević je, poetski, stizao do svoga poetskoga anti-tradicionalizma. Izvan iskustva ovoga tradicionalizma, svi drugi tradicionalisti tridesetih godina, od Gavele do Tufegdžića, ostaju u sferi apstraktno-ideološkoga stava, kao u sferi racionalizma bez iskustva bespuća, ili govora bez iskustva »gluhote« i »hermetizma«; sâm Tufegdžić se zato gubi u suzdržano-patetičnom pričanju, između fraze »ispovedne« lirike, banalnog realizma i tradicionalističke fraze o »napuštanju«, »zastranjivanju«, »odrođivanju«, »zatrovanoj krvi«.

[33] Još u prvoj knjizi, usred novoromantičarskih pokušaja, ponavljao je Tufegdžić: »Svesni smo, svesni svega« *(Pesma o degeneraciji jedne generacije)*, kao što je istu svesnost pokušavao da istakne i kasnije: »... na rubu sam svesnosti gorde, nenadoknadive, / i kada je sve potčinjeno i znano« *(Vulkan pod šinjelom)*. Međutim, ne samo što je sve potčinjeno i znano isključivo izvan stvarnosti, koja je za Tufegdžića bila i ostala ponor, tako da je on ostajao »na rubu svesnosti« onako kako je ostajao »k'o cvet na ivici ponora«, nego tu *nema mogućnosti ni za razvoj ideološke mistifikacije. Ta mistifikacija* ostajala je u konfuznom Tufegdžićevom govoru o »degeneraciji« njegove generacije, koja je rođena »kada se kao veliko Sunce pomaljalo / Principovo buntovničko pokole-

Tu nema nade za govor, onako kako nema nade za iskušavanje ponora. Ako se govor ponegde ipak nasluti, kao mogućnost, to je isključivo u časovima beznadežnosti ovoga bludnog sina, u ritmovima čiju vanrednu usporenost kao da traži ovo vraćanje bez povratka: ovaj zavičaj koji *jeste* samo u ovim kajanjima i samooptuživanjima bludnoga njegovog sina, zavičaj kao ostavljeni otac koji živi od zabludelosti sina koga optužuje.[34]

nje«, koju je »vidovdanska bomba (. . .) pozdravila« i koja je bila stvorena »za bratstvo, za ljubav žarku«, ali čiji snovi su se izjalovili. To je generacija »razočaranih ratoboraca«, o čijem »ratoborstvu« i »razočaranju« Tufegdžić i ne pokušava da kaže ništa određenije, završavajući svoj govor indignirano: »Ne pitajte nas nikada o našim pregnućima, / jeseni balkanske kada zarude gorjem / i vodoplavnim razvodima: / o našim jalovim snima / pogubljenim podrumima — / dimljivim kafanama, / o srcu uvelom — srcu u ranama / Ne pitajte!« *(Pesma o degeneraciji jedne generacije)*. U ovome »Ne pitajte nas« rastvara se i poslednji nalog samo-određenja, uprkos jeziku deklaracije i tonu ispovesti, tako da se sav »generacijski« govor Tufegdžićev završava bekstvom u naivno-patetičnu mistifikaciju kojom se on (rođen 1907) prikazuje kao neko ko je »preko glave preturio sva primirja, ofanzive«, i koji je rano naučio da ubija: »Mi smo detinjstvo na pretstraži proveli, u krvavoj zoni. / . . . / Rano smo naučili ubijati i umirati — / kako se bacaju bombe, kako ukopavaju trombloni« *(Selo na granici,* iz 1932: *Horvat — Tufegdžić — Petković)*. Sva »svesnost« završava na tome. Razočaranost »ratoboraca« imala bi da bude funkcija mitologije zavičajnosti.

[34] Bludni sin *jeste* samo dok se vraća. Zavičaj, iz tradicionalističke mitologije zavičajnosti, nikad neće da mu otvori vrata: on živi od njegovoga vraćanja, u njegovom kajanju i samooptuživanju, onako kako tradicionalizam živi od rđave savesti sadašnjeg pred prošlim, živog pred mrtvim. Kajanje je tehnika *mentalnog* vraćanja bludnog sina, u nemogućnosti stvarnog njegovog vraćanja, u njegovom snu o apsolutnoj raskajanosti kao o uspostavljenoj zavičajnosti: kao o uspostavljenom apsolutnom identitetu otac-sin (prošlo-sadašnje), ili kao o samoj večnosti, odnosno besmrtnosti, koja bi se ostvarila samouništenjem bludnoga sina, kao uništenjem ne-identičnog, ili »uništenjem« vremena, istorije: kao povratkom, iz vremena, u večnost (iz sveta u zavičaj). Međutim, ovo kajanje zbog odvajanja od prošlog, i kao tehnika vraćanja prošlosti (napuštenom ocu-zavičaju), neprestano čuva, i obnavlja, svest o otuđenosti, kao što utopija apsolutnog identiteta (ovde, kod Tufegdžića: patrijarhalne zadruge, kao svejedinstva koje je odolelo vremenu i našlo se izvan i iznad njega) čuva i obnavlja svest o ne-identičnom, kao samu svest o stvarnosti. Otac-zavičaj progovara samooptužbama bludnog sina; on ga osvaja tim samooptužbama, iz njega samog (frazama prekora koje sin ponavlja: »ostavio«, »otišao«, »ni okrenuo se . . . «), ali nikada potpuno, jer *čuva* tog bludnog sina u njegovoj »zabludelosti« (udaljenosti), koju optužuje. Njegovo optuživanje (kao samooptuživanje bludnog sina) ne vodi jedinstvu otac-sin, nego podržava udvajanje. To optuživanje-samooptuživanje je *funkcija kajanja:* kajanje traži, ovim samooptuživanjem, svoj kraj (dosegnutu preobraženost sina u oca), ali ono je u stvarnosti beskonačno (nezavršivo) jer je čuvanje sina bez oca-zavičaja: ovo *čuvanje zabludelosti, govorom protiv nje,* ovo čuvanje određenosti, kao nezamenljive funkcije tradicionalističke (anti-istorijske) svesti. Ova svest je, zato, *osuđena na tiraniju rđave*

U takvim trenucima, između iluzije da se približuje tišinama »predela ostavljenih, / prezrenih, zaboravljenih«, i slutnje sopstvenog nestanka (»Na horizontima neko nestaje«), on se pitao »čiji sam?«, približavajući se noći (kojoj pripadaju oni što ne pripadaju nikome), i dozivajući »svetlost gde bilo na svetu«: »Idem, *stamnilo se* reč tu da izustim, / a rumena beznadežna uzrujanost će me pratiti. / Na pomolu su tišine rosne / iz predela ostavljenih, prezrenih, zaboravljenih. / Neko prestaje: proleće, vodopad, detelina. / Na horizontu neko nestaje. / Je li, ti se u moj život nećeš više vratiti? / Sada, ja nemam dana, / ni duše za egzaltacije sudbonosne. / Apokaliptična katastrofa! / Samo rana, tako mnogo rana / i oči, o te moje oči tako ponosne. / A voleo sam! Voleo tim srcem tako usplahirenim / da bi i cvet divlje breskve povenuo od te ljubavi: / miris bilja koje nisam nikad video, / svetlost gde bilo na svetu, / što me nije nikad obasjala«.[35] To je najveća jeres, najdublje ogrešenje ovoga bludnog sina o mitologiju zavičajnosti: najveće njegovo predavanje noći, kao dobru »jedinom i još neizgubljenom«, kojim se ovaj bludni sin pokušava da pretvori u ljubavnika noći.[36] To je »melanholija zarobljene mahovine«, u samoneznanju, kao u neznanju »čiji sam ljubavnik«: horizonti svesti, u ovom neznanju, menjaju se, motivi se prepliću (teme se počinju, a ne završavaju), — kao da se tu ne može biti »ljubavnik« nijednoj temi, i nijednome motivu, — a sa njima smenjuju se i načini

savesti, a ovaj bludni sin, u svome beskonačnom vraćanju u zavičaj, korača u mestu, kao pantomimičar: očajavanje njegovo jeste očajavanje u pokretu povratka kao u nemogućnom pokretu. Nema načina da on dođe do stvarnoga pokreta: uvek ostaje blud, od koga živi njegov zavičaj, a njegova krv uvek ostaje »zatrovana«. Ali, upravo zato ima mogućnosti za nacionalizam, kao za agresivni tradicionalizam: kao za pokušaj eksteriorizacije ove »rđave savesti«, »bluda« u »određenosti«, u »zatrovanoj krvi«. Nije li sâm Janko Tufegdžić ovaj bludni sin tradicionalizma koji je završio u kontrarevoluciji?

[35] *Aprilska elegija, Horvat — Tufegdžić — Petković.*

[36] »Noći, mila, noći, razlistala — / o dobro moje jedino i još neizgubljeno. / Eto, ja se smešim neuporedivo žalostan: / tu sam, bez daha, na drumovima proletnjim, / život da osluškem pod nebesima bezutešnim. / — / Negde, vode li to, podzemne li šume, klokoću, / melanholije zarobljene mahovine — / nerazvijene trave? / Tebi to, ili meni peva to vetar, / kroz zelene kroz dubrave? / — / Za san li, u vijaduktu otkinut — / ko zna gde, na početku mladosti, / ova nostalgija, ovo srce, sa teretom prolaznosti? / Koga, koga da ljubim sada, poslednji put? / . . . / O noći! / Samo li mi ostasmo, dva verna, / dva tamnolika drugara? / (Još od kad su mi poljupci u očima cvetali!) / . . . / Za naše druženje, / za naše bratsko druženje, primi: / na ovome svetu celoga mene, / ovu tugu, ove reči« *(Razračunavanje ili čiji sam ljubavnik; Horvat — Tufegdžić — Petković;* prvi put u *Srpskom književnom glasniku,* 1930, XXX, 3).

govora: od onoga što traži utapanje u neodređenost, u stilu novoromantičarskom (»tišine rosne«), preko govora koji traži lirizam neposrednosti (»Je li, ti se u moj život nećeš više vratiti?«), do prazne patetike »egzaltacije sudbonosne«, koja uzvikuje: »Apokaliptična katastrofa!«, ispražnjavajući i ono što je tu bilo istinitijeg početnog impulsa, ali što uspeva da progovori samo na trenutke (»Neko prestaje: / proleće, vodopad, detelina. / Na horizontima neko nestaje«). Poeziju najavljuje, ali je i *preplavljuje,* ta »rumena beznadežna uzrujanost«, to »razračunavanje« bez »razračunavanja« (kao samoodređivanje, — »čiji sam«, — bez samoodređivanja), u hibridu novoromantizma i patetičnih, ispovedno-mistifikatorskih »egzaltacija« Rada Drainca, što obećavaju rojenje asocijacija, u rasturanju prostora i vremena. Ali poezija tu ostaje »bez duše za egzaltacije sudbonosne«: kao »miris bilja«, naslućenog ali nikada ugledanog, kao »nedostižnost zasanjenog sna«. Ta »beznadežna rumena uzrujanost«, to je ta »zasanjenost«: taj san na početku, u prvim svojim trenucima, ali kome se Tufegdžić ne predaje onako kako se ne predaje svojoj »beznadežnosti«, pretvarajući je, ovako (na tipično novoromantičarski način), u »rumenu«. Drhtanje, u ovoj »rumenoj beznadežnoj uzrujanosti«, jeste drhtanje cveta na ivici ponora, kao na ivici egzistencije, i stvarne beznadežnosti: »Eto, ja se smešim neuporedivo žalostan«. To je osmehnuta žalost ili »rumena beznadežna uzrujanost« kao pripitomljena beznadežnost, ili kao noć koja je »rumena«: uzrujanost, kao zadržano bezumlje, i poetski govor u njoj kao *zadržani* govor.

Stvarno progovaranje čekalo je Tufegdžića pred stvarnim ponorom. On se ovome govoru približio u poslednjim časovima sveta u kome je živeo kao bludni sin: u časovima kada ga je pretnja »smušenija vavilonskog« zaustavila na njegovome putu (bez puta) vraćanja u idealni zavičaj. Da li je trebalo da dođe do najave ovoga »smušenija«, do stvarne pretnje najstvarnije noći i najstvarnijega ponora nove epohe, da bi se ovaj bludni sin tradicionalističke mitologije zavičajnosti makar samo u nekoliko trenutaka zaustavio u ovoj svojoj bludnji i da bi se suočio sa tom noći i sa tim ponorom, mucajući, na samome njenom rubu: „Ali mi nećemo da od nas maškarade pokladne stvore, / niti da nas pod arendu za smrt priugotove«?[37] Ironijom duševne i duhovne istine, ovaj pesnik koji se uzalud tražio u maglama tradicionali-

[37] *Voskresenije Dositejevo; Srpski književni glasnik,* 1940, LXI, 3.

stičke mitologije zavičajnosti, kajući se zbog sopstvenih »zastranjivanja« od zavičaja, i utapajući u svoje samooptužbe optužbu sveta nasilja nad zavičajem (koji je *budući* zavičaj *budućeg* čoveka), nije najznačajnije svoje poetske akcente našao čak ni jezikom stvarnoga svoga, mačvanskog, zavičaja, već jezikom svojih »dubrovačkih« pesama i jezikom Dositejevim. To, svakako, nije u višem smislu dosegnuta poezija: pesme u knjizi *Nevidljive bitke* najčešće su kao brz snimak (neka vrsta brzoga, i usputno učinjenog, duševnoga autoportretisanja Tufegdžićevog), koji tek čeka ruku majstora, radno usredsređivanje: njeni sintaksički šavovi najčešće ostaju slabi, kao i pre toga, a u samome Tufegdžićevom jezičkome »smušeniju«, koje ga je nagonilo da »menja« jezike (da menja prostore i vremena), ma koliko da odjekuje, autentično, tragična žudnja za utopijskim integralizmom, prisutna je stalno, i neotklonjiva, i izvesna težnja za što bržim i što lakšim oslobođenjem poetskoga u jeziku: nije li tuđost, u jeziku, koju ovde traži ovaj dojakošnji (i potonji) pokajnički bludni sin, ono što ističe zvuk, što *vraća jezik iz anonimnosti* i što zato približava pevanju? Tufegdžić je osetio, neosporno: da je *tuđost sila koja izvodi jezik iz gluve anonimnosti u kojoj ga zadržava praksa,* i da je poezija ovo oslobođavanje jezika iz anonimnosti: osetio je da njen jezik nastaje, uvek, svojevrsnim otuđivanjem od jezika otuđujuće prakse (od otuđenog jezika konvencije, — i onda kada izgleda da je, sav, utonuo u taj jezik); ali je poetskom *radu,* kao radu ovoga oslobođavanja jezika, pretpostavio (i u svojim »dubrovačkim« pesmama i u pesmi *Voskresenije Dositejevo)* »automatsku« poetičnost tuđega govora (kao govora tuđeg prostoru i vremenu sopstvene otuđujuće egzistencijalne prakse). Pa ipak, ma koliko da je u tim stihovima poezija pod hipotekom ovoga pevanja bez višega unutarnjeg duhovnog napora, i ma koliko da su tu, često, umesto njenoga dubljeg progovaranja, poetičnosti i stilizacije (u koje zavodi ova »automatska« zvučnost i poetičnost tuđe reči i tuđega sintaksičkog reda), ipak u njima se oseća strah pred stvarnom noći, i pred stvarnim ponorom, nešto kao *pometenost i unezverenost.*

U tome »smušeniju« svi su izvori poslednje Tufegdžićeve poezije; ali u njemu su i sva njena ograničenja. U njemu je ona *nerazgovetnost,* ali i ona *dvosmislenost* koje je, kao nekakvo kolebanje, nepogrešno osetio Đorđe Jovanović, prikazujući *Nevidljive bitke:* »Čim Tufegdžić pokuša da ukaže na snage kojim želi da prevaziđe svoje malaksalosti, pesnički je daleko manje

ubedljiv ili je čak sasvim neubedljiv. Jer on te snage oseća veoma mutno, shvata ih veoma neodređeno. Daleko sam od pomisli da prebacim Tufegdžiću što peva o narodu srpskom i o Srbiji, ali hoću i moram da istaknem da u Tufegdžićevim stihovima i srpski narod i Srbija veoma često postoje samo u rečima čiji je smisao u najmanju ruku dvosmislen. *Kada Tufegdžić peva o Srbiji ne oseća se jasno kojoj se Srbiji obraća: da li ‚Srbiji' Dragiše Vasića ili pravoj Srbiji?* Izjasniti se protiv ‚zlih volšebnika', istaći da se ne sme pasti za *tuđe* nego za svoje snove, ne može da deluje ubedljivo, ni poetski ni na ma koji drugi način, jer u Tufegdžićevim stihovima su i ‚zli volšebnici' i ‚svoji snovi' toliko nerazgovetni da se sa sigurnošću ne sme poverovati da li se zaista radi o pravim našim snovima. I kao pesnik i kao Srbin Janko Tufegdžić je dužan da se otarasi ove *dvosmislenosti.* Desi li se da, svesno ili ne, pođe za ‚zlim volšebnicima', neće biti ni dobar Srbin, ni pesnik uopšte. Volimo Srbiju, ali je baš zato branimo i lečimo od šovinističkih nakaznosti kojim neki hoće da je unakarade i zagade!«[38] — To su reči *opomene*, ali to su i *proročanske* reči; nije bila potrebna ni godina dana pa da one budu potvrđene, jezivo (jer u Tufegdžiću je bilo pesnika): kao da ih uopšte nije ni čuo, ovaj bludni sin koji je sanjao da bude dobar kao cvet na ivici ponora, ali koji je govorio samim glasom ponora tradicionalizma o »zatrovanoj krvi« i »odrođavanju«, u »noć (. . .) mrtvijeh ura« našao se na strani »zlih volšebnika«, — na strani koljačke »‚Srbije' Dragiše Vasića«. Kao da je »smušenije vavilonsko« bilo samo kriza duha tradicionalizma koji ga je tako moćno držao u vlasti, kriza kratkotrajna, posle koje će, u ovu istu »noć (. . .) mrtvijeh ura«, noć kada se budi zemlja ubistva, krađe i paljevine, taj isti pokajničko-samooptužujući tradicionalizam da se iskaže kao krvavo agresivni nacionalizam: nije li ova noć doba u kome se bludni sin tradicionalizma pretvara, nezadrživo (po neumitnosti same svoje suštine), u »zlog volšebnika« ubistva i paljevine: u nacionalističkog »šumskog Gebelsa«? Nije li, i ovde, *noć ta koja oslobađa suštine,* koja omogućava da se ozbilji sve dotle potencijalno: da se zlo nasilja ozbilji kao suština samooptuživanja bludnog sina tradicionalističke mitologije zavičajnosti?

[38] *Pregled,* 1940, god. XIV, knj. XIV, br. 204. (Kurziv R. K.)

Dušan Vasiljev

Dušan Vasiljev umro je u dvadeset četvrtoj godini (27. III 1924), ali nije stigao da preživi dečaka u sebi: dečačka naivnost meša se u njegovom duhu i u njegovoj poeziji sa intuitivnom lucidnošću koja je prodirala i dalje i dublje od pogleda većine srpskih pesnika ovoga vremena. Možda treba znati (a na ustuk novosholastičarskom čistunstvu koje hoće pesmu bez pesnika?) da je Vasiljev napisao neke od najznačajnijih svojih pesama, — *Čovek peva posle rata, Plač Matere Čovekove, Pesma roba u podne,* — kojima se oglasio u moralnoj groznici čoveka čije telo je preživelo ratno klanje, ali čija duša ostala je u haosu rovova, jedva tri godine posle uzaludnih pokušaja da bude, kao dobrovoljac, primljen u austrougarsku vojsku, da bi imponovao nekoj devojci i da bi lakše došao do gimnazijske diplome.[1] Nije bez značaja ni to da je on, posle stihova apsolutnog beznađa čoveka posle rata:

[1] »Da kao vojnik imponuje toj svojoj novoj ljubavi, da što pre dođe do učiteljske diplome, i da se ocu svom osveti za strogost prema njemu, reši se da ode na front, i da — neizostavno tamo pogine. On je čudno srljao tamo, odakle su se ljudi lomeći ruke i noge i trujući se, spasavali . . . Da izvrši svoju nameru odlazi D. Vasiljev u temišvarsko vojno odeljenje. Odbiše ga kao suviše mlada. Odlazi u Kikindu sa istom namerom, zatim u Segedin i najzad u Žombolj. Uvidevši da se protiv zakona ne može boriti, iskaljuje on gnev svoj na sve te nadležne i nenadležne, u kratkom pismu drugu svome, rečima: ‚Dragi Slavko! — Dakle badava sam išao, trošio novac. Svud su me ismejali, mater im njinu! Idem sad opet kući'. (Spasoje Vasiljev, *Dušan Vasiljev. Misao,* 1931, knj. XXXVI, sv. 227—280).

Ja sam gazio u krvi do kolena.
i nemam više snova.
Sestra mi se prodala
i majci su mi posekli sede kose.
I ja u ovom mútnom moru bluda i kala
ne tražim plena:
oh, ja sam željan zraka! i mleka!
I bele jutarnje rose!

(Čovek peva posle rata),[2] u stvari onaj *đak* koji očajava što ne može (»ne ume«) da uči za maturu: »Za maturu ne učim . . . — To ‚ne učim!' ponavljam u sebi stotinu puta, i ona nemoć, na razvalinama ‚hoću' tako me grize, tako peče, i ja baš zato i ponavljam to, kao kockar, kome je jedna rđava karta odnela sve imanje, i sada besvesno ponavlja ‚propao sam — propao sam' da ne bi poludeo. (. . .) Ne učim! — A juni je na pragu. — I posle će doći septembar itd. A ja ne učim! — ja ne mogu da učim. Ja nemam snage da učim. Ja ne umem da učim. Moj je danas najveći neprijatelj knjiga. I zar da ne plačem? Zar da ne arlaučem?«[3] Pesnik stihova kajanja: »Ja sam plakao za svaku kap krvi / što ih čovek Čoveku proli«,[4] on je i ovaj đak što plače jer ne uči za maturu. Da li je taj maturant koji protivureči pesniku samo potvrda starog iskustva: da je pesnik u nama od nas nesravnjeno lucidniji, da mu pogled prodire dalje od našega, da je tamo gde mi nikada nećemo stići, kao nekakvo znanje koje je uvek starije, i dublje, i koje nam se oglašava samo na trenutke, ne dozvoljavajući da ga sledimo, ili je to potvrda neke druge i više mudrosti, možda same *mudrosti opstanka,* one koja nam ne dozvoljava da verno sledimo pesnika u nama, jer bismo se, inače, izgubili nepovratno? Taj đak koji u Vasiljevu plače zbog neučenja možda je nekakav protivodgovor, i nekakva antiteza, ovome pesniku koji je naslutio opasnost nepovratnog gubljenja u snu:

A kada čovek zaspi i sanja,
da l' će ko hteti da ga probudi?

[2] *Misao*, 1920, knj. II, sv. 10.
[3] U navedenom tekstu Spasoja Vasiljeva.
[4] *Dan kajanja*

(Dva pesnika), kao što je romantika sopstvene nesreće, u kojoj je ovaj vojnik-dečak posle rata pronalazio neke »srodnosti« između sebe i Betovena, maštajući nad Betovenovom biografijom o tome kako će, posle njegove smrti, neko i njegovu biografiju da napiše,[5] u svoj svojoj infantilnosti stvar ove iste dublje mudrosti života koja tu infantilnost suprotstavlja, kao protivtežu, saznanju u kome nema čak ni onoga *minimalnog* romantizma, one minimalne *vere* potrebne da bi moglo i dalje da se postoji:

O, krvava braćo u snegu,
ljubav i bog i život su trice;
stvarnost je jauk što caruje na bregu.
bombe i kamioni i krilatice

(U mraku). Ovaj jauk je jauk bića za sobom; on je jedina stvarnost, ali kao stvarnost u kojoj nema bića, stvarnost ne-bića i zato stvarnost ne-stvarnosti ili ne-stvarna stvarnost u kojoj je nemoguć ovaj smisao, bol egzistencije vraćene nasilno prvobitno-nagonskom, u njegovoj straśnoj čistoti, u njegovoj očišćenosti od smisla. To je besmislena i zato bezgranična egzistencija ovoga bezličnog i bezobličnog, nagonskog čoveka. Nasilje koje »peva« jaukom na bregu jeste ovo vraćanje prvobitno-nagonskom, ili je nasilje čoveka nad sopstvenom čovečnošću. Rov je umiranje *Čoveka,* pod granatama i bombama, i *zato* rađanje ovoga prvobitno-nagonskog čoveka koji se samom sebi ukazuje kao *čudovište.*

Vasiljev je, prvi u srpskoj kulturi posle 1919, objavio ovoga čoveka, jezikom čija životna autentičnost je besprekorna, i njegov značaj u tome je nezaobilazan; ali on je prvi proživeo i zalutalost, izgubljenost ovoga čoveka u sopstvenoj univerzalnosti: ta univerzalnost daje njegovoj lirici patetične naglaske čovečanskog, ali ona je i jemstvo najdublje patnje ovog pesnika kao patnje ovog nasilno univerzalizovanog čoveka koji nema svojih granica, svog identiteta, svoj oblik, i koji se preliva preko sopstvenih rubova u Noć sveopštosti, svojim jaukom (bolom i nagonom za životom), onako kako se, ne jednom, u toj Noći

[5] »Bio sam juče kod Marije. Svirala mi je Betovena. Čini mi se da ni on nije bio srećan. Da li to znači da ima neke srodnosti između nas? Čitao sam mu biografiju. Ali znači li to nešto? Kada umrem, pisaće možda neko i moju biografiju. A otkuda će znati za moje patnje?« (navedeno po knjizi Živana Milisavca *Pesnik poraza*, izd. *Matica srpska*, Novi Sad, 1952).

rastura i njegova svest i njegova pesma. Taj čovek je čudovište koje ubija, jedno moralno čudovište; ali on je, istovremeno, i upravo zato, dok ubija i dok je ubijan (dok ovako divljaju nagoni razaranja i samoodbrane, između bića i ne-bića), ova *čudovišnost bez-obličnosti,* besmislenosti, s onu stranu integriteta i identiteta, ova *nepoznatost* njegova njemu samom:

O kako smo strašni, nepoznati sebi

. . . .

Duša nam se bolno od rova do rova vere.
I vitlaju se za njom krvava čudovišta

(u pesmi *Junaci).* Strah, koji se tu rađa, jeste strah od uništenja, kao uništenja smisla, oblika kojim čovek dolazi sebi, pomoću koga se u sebi *sadržava,* na samoj granici ne-bića; to je strah od ove bezobličnosti, od ovog rasturanja čoveka po svetu koji, odjednom, kao da postaje takođe nestvaran, neka praznina što sve proždire: sve simbole, ideje, čak i slike.

Osnovno otkriće Vasiljeva jeste otkriće ovog rušenja, ovog tla što se otvara pod čovekom, ovog živog peska na vrhu brda na kome caruje jauk ugroženog čoveka. Niko se nije prestravio, u ovo doba, od nagonskog čoveka onako kako se prestravio ovaj dečak-pesnik, izvrgnut na milost i nemilost nagonskim silama: čovek je, samim svojim nagonima, ovaj čovek rata: rat je tamo gde je čovek, i čovek je tamo gde je rat. On je čovek gladi i razaranja, čovek obuzet raspomamljenošću, u požaru koji je sve svetinje progutao, *čovek bez svetinja* ili (kako bi Vasiljev takođe rekao) *čovek bez snova.* To je taj obesvećeni čovek, čije lice osvetljavaju plamenovi požara, kao lice same Noći; taj čovek je Noć, koji sa strahom otkriva sopstveno zaumlje:

Senka kao da iz zemlje niče.
i svakim joj dahom raste
moć, —
na naše umove, na presto duša
sela je. u punoj svojoj časti.
Noć

(Suton, II), i koji sluti kao nekakvu poplavu mraka, tu sopstvenu svoju mračnu nepoznatost, tu *noćnost* sebe kako izvire odasvud:

U mojim rečima strahota veje
od nečeg velikog, strašnog, zlog,
za koga ne znam šta je, gde je.
U zraku? U meni? Đavo? Bog?

(Misli). To je *čovek u grehu,* onaj u greh ogrezao čovek koga, međutim, Vasiljev otkriva u *samom sebi:* »Ja sam ogranak grešničkog pada«,[6] ili, još bezizlaznije: »Greh, to je ja, / i ja sam živi simbol Greha«,[7] padajući u kajanja za kakva ne zna nijedan drugi pesnik novije srpske kulture, razdiran osećanjem krivice koje je činilo da mu se svet privid, i ne jednom samo, kao

velika jedna, strašna seoba
savesti, što se od groba do groba
tihim jecajem sele

(Bolnice). On je pevao iz *samog morala,* iz osećanja krivice greha čoveka prema sopstvenoj čovečnosti, prema *Čoveku* (sa velikim početnim slovom), koji je žrtva ovoga zversko-nagonskog čoveka, koji je »satrt, pogažen, umoran«,[8] u nama duboko skriven, Čovek koji se ne vraća.[9] Ne postoji drugi pesnik koga su moralne groznice toliko potresale kao Dušana Vasiljeva; nema drugog pesnika koji je, kroz otkriće rata kao čovekove otuđenosti Čoveku, išao do straha od sopstvene otuđenosti samome sebi.[10]

[6] *Moja pesma*
[7] *Jedan nov minut*
[8] *Pesma*
[9] »Ljudi su u nama duboko, duboko skriveni« *(Žice).*
[10] Za druge pesnike (osim vanredno retkih izuzetaka, u prvom redu osim za Miloša Crnjanskog, koji je takođe bio austrougarski vojnik) rat je, pre svega, rat protiv austrougarske imperije, i u tome smislu *njihov* rat; ali zbog toga nije *njihov* ovaj čovek koji otkriva u anti-čovečanskoj tuđosti rata i sopstvenu otuđenost.

Pri svemu tome pritisak vladajuće buržoaske ideologije (u duhu nacionalizma) bio je izvanredno jak. Nije slučajno što su jedino *Radničke novine* mogle da objave, usred rata (u Nišu, u broju od 22. maja 1915) pesmu Proke Jovkića *Zbogom pala braćo (izginulim u svetskom ratu):* »Zbogom pala braćo, izginuli mrtvi, / Sinovi svih ljudi, naroda i rasa: / Svi vi što ste bolno izdahli na žrtvi / ne znajući razlog, ne pustivši glasa, — / Na klanici strašnoj gde se mržnje biju, / I paklени pozdravi protivniku nose, / U seći krvavoj, gde tlom srca vriju / I gvožđem i krvlju satiru i kose, / Tamo gde je bila kobna sudba vaša: / Zbogom, braćo naša!«

Ali takođe nije slučajno što se u zborniku, koji nosi naslov *Antologija srpske ratne lirike 1912—1922* (uredili Ml. St. Đuričić i Milan Damnjanović), izd. *Udruženje rezervnih oficira i ratnika,* Beograd, 1926, i koji je dosa-

Ali taj Čovek, koga je on iz Noći sveta i čoveka dozivao, nije samo jemstvo negacije postojećeg sveta, nego je i jemstvo negacije postojećeg čoveka: ako je taj Čovek rođen u kajanju ovog čoveka pred sopstvenim čoveštvom, poziv na oslobođenje čoveštva, on je i božanstvo rođeno u ovim kajanjima: on je *iznad* konkretnog čoveka konkretnog sveta, neka božanska apsolutnost koja je, u svojoj nedosežnosti, jemstvo za nezavršive sukobe čoveka sa samim sobom, sve do sumnje tog čoveka (koji je u krivici prema samom sebi) da nije svet taj koji onemogućava Čoveka, nego da je to on sâm. Moralne krize otkrivaju čoveku Dušana Vasiljeva sopstvenu nečovečnost, ali tako što mu, ne jednom, zaklanjaju svet. Tim moralnim krizama on gubi svet, pogled i sluh za njega, pa tako i za samoga *svetskog* sebe, za sebe kao čoveka u svetu: apstraktni apsolutni Čovek kao da apstrahuje svet produbljujući sukobe čoveka sa samim sobom. Humanizam, koji će se razbuktati u ovom nemirenju sa razaranjem čoveka, dobija ovde, u strahu čoveka od sopstvenog zverstva, vid jedinstvenog daljeg razaranja čoveka u čoveku: tu čovek može da bude samo ovaj čovek koji se kaje i plaši pred sobom, samo razapet između svog zverstva i svoje idealne čovečnosti. Sukob iz sveta makrokosmičkog prenosi se u svet mikrokosmički. On se totalizuje. Rat je *totalan rat čoveka protiv čoveka u samom čoveku* (a ne u svetu), apsolutan rat koji još dublje uopštava,

da jedini zbornik lirike inspirisane balkanskim ratovima i prvim svetskim ratom, ne nalazi ni jedan jedini stih Dušana Vasiljeva. U toj knjizi, — u kojoj je Pavle Popović posebno isticao pesme Vojislava Ilića Mlađeg, nalazeći da je njegovo *Vojničko pismo* »s dobrom poetskom idejom i čistim slogom« i da je njegova neželjena autokarikatura nacionalizma pod naslovom *Kako umire Dalmatinac* »dramatična«, — i za koju je D. J. Filipović mislio da treba da bude štampana »slovima iz Miroslavljevog jevanđelja. (. . .) Jer divne pesme naših najboljih pesnika, koji opisuju mučne ali svetle dane iz minulih ratova, tako bi lepo izgledale štampane ovim slovima, kao što izgleda kita bosioka na carskim dverima naših hramova«, — doista nema mesta najvećem pesniku prokletstva rata. Očajnička moralnost Dušana Vasiljeva ne može se prineti, kao kita bosioka, »na carske dveri naših hramova«: »I kad nam nad glavom zatutnji, / i zaljulja se nebo, i sunce, i žice, / ne možemo da odolimo teškoj, krvavoj slutnji, / i gledamo preda se netremice. / — / O, bolje da smo prezreni, u stidu, / pali na nekom neprekoračivom zidu« *(Žice)*. (Istina. Crnjanski je uvršćen među pesnike ove knjige, ali ni njegovi stihovi nisu mogli da budu štampani slovima Miroslavljevog jevanđelja: umesto tih slova upotrebljen je gumeni pečat kojim je, naknadno, reč *Dušanov* zamenjena rečju *ćesarev*. u stihovima *Vojničke pesme:* »Nisam ja za srebro ni za zlato plako, / niti za Dušanov sjaj. / Ne bi ja rukom za carske dvore mako, / za onaj bludnica raj«.)

uništavajući svaku konkretnost i posebnost i produbljujući nepojmljivost ovog čoveka za sebe samog, njegov strah od sebe kao nepojamnog čudovišta van vremena i prostora. To je čovek nagonski nepojaman, koji izmiče sopstvenom saznanju onako kako izmiče Istini Čoveka. Njegova čudovišnost je nemoralna, ali je i vanpojmljivo-iracionalna. Njegova čudovišnost potvrđuje se nemogućnošću samosaznanja. On je neistinit, neodređen, i *prljav* u toj neodređenosti. *On je prljav zato što bludi.* On je izvan čistoće, jer je izvan znanja. Znanje je čistoća, Neznanje je neznanje ovoga Znanja, kao ove čistoće onoga što sebe ima (Znanjem), što egzistencijalno sebe »zna«, što je izvesno u tom Znanju (kao znanju o izvesnosti). On bludi za Istinom, kao za samim sobom; ispod sopstvene čovečnosti, on je ispod ovog čovečnog Čoveka i njegove Istine. Ali utoliko više (u tom neznanju) ova Istina je apsolutna, ono potpuno Rešenje kao sama *Zora* ovog čoveka, koji će se, u njoj i njome, preobraziti u Čoveka, koji će ga dostići, osuđen tu uvek na razočaranje:

Jest, klao sam. Al' to je bila vrlina,
i svi su ljudi klali:
brat brata, ćerka mater, i otac sina.

Al' sam sâm čekao, s onima što su pali,
u strahu i drhteći, Zore,
jer mišljah da nose Rešenje

(Dan kajanja). Ukoliko je taj čovek više poreknut, i tim manje u istini (niže od Čoveka), utoliko je, nad njim, ta Istina apsolutnija i nedohvatnija. On će mucati svoje: »O, kako smo strašni, nepoznati sebi«, i to strašno, koje je on pevao, i koje je pevalo kroz njega, jeste ovo nepoznato, a najviša njegova žudnja jeste žudnja za Rešenjem koje je razrešenje ove nepoznatosti, ili ovog straha od nje, od sopstvene čudovišnosti. Neistinit čovek (prazan čovek), projektuje se ovde u idealnu viziju Čoveka koji ima Istinu i koji je samo-iman Istinom; ali ta Istina je izvan ovog čoveka (neistinitog), onako kako je njegova istinitost (egzistencijalna) izvan njega, odnosno onako kako je njegova jedina istina ova istina van-egzistencijalnog, ili istina ne-bića; to je neka Istina od njega odvojena, kao neko apsolutno Rešenje, čije objavljenje čeka se od Zore, neka Istina koja će nam doći (u rovu) kao što nam dolazi sama Zora, nekom svojom višom, nedokučivom, božanskom voljom.

Osećanje egzistencijalne ne-istinitosti vodi ovoj apsolutnoj Istini koja je apsolutna samo-nađenost bića; ovde je biće izvan Istine (i Istina je izvan bića), *onako kako je biće izvan sveta*, ili kako je svet napustio svoje biće:

Noćne strave
padaju po nama ko snežne pahuljice,
i svetovi zaborave
čarobne reči
da se u svoje biće vrate

(Noćne strave padaju po nama). Svet je zaborav bića (svet u kome je svaka duša »odbegla duša«), ali je i zaborav logosa: uma, reči. Sve je bludnja bez reči jer je bludnja bez cilja: »I bludimo tako bez reči o svome cilju / ko da nas noći nekud daleko šalju«.[11] Noć je noć cilja i zato je noć reči, *Noć jezika,* Noć u kojoj je govor čudo sveta u biću i u kojoj je reč, u svojoj odsutnosti, »čarobna reč«. To je biće bez reči, kao čovečanski totalitet bez jezika, kao čovek bez sveta ili Istina bez pojma (ali i kao svet bez Čoveka: bez uma, »ideje«). To je svet kao zaborav Čoveka, ili Čovek kao zaborav sveta: nema *ideje,* — kao čoveka u svetu i sveta u čoveku, kao premošćivanja ove praznine između čoveka i sveta, — i zato ima *grča,* u očajničkom dozivanju ove čarobne reči koja će se, kao u nekakvom proročanskom nadahnuću, iznenadno da objavi, u velikoj svetlosti Istine Čovekove izvan čoveka, koja je božanska Istina izvan uma, i koja zbog toga upućuje na ekstazu, na san o »vratolomnom letu«, o »očajnom, poslednjem pokretu«, ali u stalnoj strepnji:

Jednim vratolomnim letom
jednim očajnim, poslednjim pokretom
kojim su mreli
ubice, golaći,
i proroci neveseli, —
da li ću Istinu naći?

(Kolon). To je Istina koja se daje nadahnuću. Žudnja za nadahnućem je žudnja za bićem (u Istini), a bol zbog njegovog odsustvovanja (zbog ne-nadahnutosti) jeste bol od praznine

[11] *Svetlost*

(ne-bića): časovi nadahnuća jesu časovi *svetosti (posvećivanja),* »svete nedelje«:

Časovi mojih nadahnuća,
oh, svete moje Nedelje,
zašto mi se češće ne prikradete?
Ja sam na vaš oltar prineo
sve svoje vere, i molitve, i adete,
i vi ste me za svoga sina primile,
oh, svete moje Nedelje

(Svete moje nedelje). To je romantičarski kult nadahnuća kao čuda otkrovenja koji se obnavlja tu gde »noćne strave padaju po nama« i gde »ko da nas noći nekud daleko šalju«, u svetu uskraćenog bića: tamo gde je svaka istina uskraćena onako kako je biće uskraćeno svetu i gde je zbog toga svaka istina u svojoj nemogućnosti samo ova natpojamna, iracionalna Istina apsolutnog (obogovljenog) Čoveka; dozivanje pesme je ovde dozivanje bića kome bi »čarobnom rečju« mogli svetovi da se vrate; vera u »čarobništvo« reči, u njihovu moć da preobraze svet bez bića u svet bića jeste vera apsolutne nemoći čoveka, vera da reč može ono što čovek ne može, da reč pamti ono što je čovek zaboravio, da u svetu nema bića ali da je biće sačuvano u jeziku, i da je zbog toga zaborav bića u stvari zaborav reči a povratak biću povratak toj reči. Svet treba da se seti reči da bi se setio bića: govoriti nadahnuto znači sećati se »čarobne reči«, vraćati se u biće: poezija je čarobnjaštvo, magija »čarobnih reči« kojima se svetovi vraćaju u svoja bića, a pesnik je mag ili sveštenik kao ovaj dvadeset trogodišnji čenejski učitelj koji pred svojim pisaćim stolom stoji kao pred oltarom (bočice sa mastilom su »stakleni putiri«), u veri u spasonosnu Istinu, apsolutno Rešenje, koja međutim uskraćuje svaku ideju, svaki pojam o sebi, u očajanju praznog sveta za svojim bićem, u vrtloženjima, ekstatičnim, između jednoga Da i drugoga Ne tog sveta kao ne-bića i tog bića kao ne-sveta, u padanju zbog kojeg ne prestaje da se očajava:

od padanja su nam se usijale glave
i nema na dnu proroka da se jave

(Na dnu). Ali upravo u padanju se rodio, i ovde, san o proroku i proročanstvu. Vreme pada je vreme proroka. Što bliže dnu to

bliže proroku. Putanja padanja je putanja približavanja pesnika proroku, putanja *istorijskog* vraćanja ka epohama prvobitnosti kao epohama jedinstva u svemu, pa i jedinstva pesnika i proroka. Pad čoveka jeste i njegov istorijski pad, linijom re-evolucije: otuđenja od sveta koje iznuđuje pokret vraćanja ka prvobitnosti, odsustvo moći smisla i jezika koje iznuđuje san o »čarobnim rečima« i o proročanstvu, *linijom vraćanja pesnika proroku.*

Pesnik, onaj najistinitiji koga je očekivao Vasiljev da se iz njega samoga objavi u »svetim nedeljama«, jeste prorok. Mucajući, između suze i oduševljenja, između apsolutne nade i apsolutnog beznađa:

U slavi će se popeti oni što plaču
na svetli presto, sjajnu lomaču

(Borcima), ovaj bivši K. und K. vojnik, taj čovek koji u svojoj poreknutosti sanja o otkrovenju apsolutnog čoveka u Istini (apsolutnoj), kao da se u nekoliko trenutaka našao na tome *prestolu-lomači* koji nije ništa drugo nego »sjajna lomača« stvarnog čoveka, onako kao što je i njegova Istina »sjajna lomača« svake mogućne istine i kako je njegova volja za njom apsolutna volja. Kada se pitao: »Doveka zar da sam poslednji?«,[12] i kada je pokušavao da uteši samoga sebe: »Da, to je najvažnije, / da naučimo hteti«,[13] on nije bio samo onaj koji se užasavao od bezvoljnosti koju iznuđuje otkriće sveopšteg zverstva:

Pokrijemo se setom i legnemo u grob želje,
i čini nam se da čujemo zvona naših nedelja,
a tama se svija
oko careva, žbira, sudija,
oko nas, krvavih, crnih zverova

(Junaci), nego je, svojom apsolutnom Istinom apsolutnog Čoveka, kao nemogućnom istinom, bio upućen na ovu apsolutnu volju. Ta apsolutna volja, to htenje bez cilja (i bez reči), jeste besciljno htenje ili htenje apsolutnog: apsolutna volja apsolutne Istine koja je iznad svake ideje i svakog jezika, volja koja traži

[12] *Grob na Severu*
[13] *Prošlost. II*

od pesnika da se preobrazi u proroka, koja nalaže uzdizanje čoveka nad samim sobom (»Skupi svu snagu i iznad sebe se popni«),[14] herojsko-patetični titanizam onih koji su »Strašni, Prezreni, Izgnani«[15] na zemlji i koji se okreću »nebesima«:

Hoću da pod teretom mesa,
pod bičem krvi,
prvi, prvi
dostignem nebesa

(u pesmi *Hoću*).[16] To je nekakva *Hoću-religija kao religija čiste volje koja ne zna šta hoće jer hoće Istinu iznad sveta bez istine (Čoveka iznad čoveka, »čarobnu reč« iznad reči)* ili ono što će Vasiljev pokušati da označi, s onu stranu svakog označenja, kao *Nepoznato* ili *Novo* (ili, takođe, kao *Beskrajno).* To Nepoznato (Novo) jeste jedini mogućan »sadržaj« ovog čistog htenja bez sadržaja, kao htenja proroka bez proročanstva, ovog prostog Hoću osporenog čoveka što živi »sa tugom isteranog skota«,[17] koji sanja da bude bog:

Hoću da pođem bledom
mrtvacu u rov,
i da se veseo vratim;
da jednim pogledom
sve vidike obuhvatim.

Hoću da u sutone neke
u sebi rasturim goleme požare,
da me ozare
dok zurim u svetove daleke.

Hoću da budem sam sebi strah,
da u sebi nađem Novo
i Beskrajno,
pa da se od smeha zacenim

[14] *Vulgarnost*
[15] »Mi smo svi Prometeji, / mi, Neshvaćeni, Ismejani, / mi, Bolni, Gorki, Goli, / mi, Strašni, Prezreni, Izgnani!« *(Naraštaji).*
[16] »Jer u Vasioni kako da nađe skrovište / onaj ko sebe ne može da preskoči?« *(Vulgarnost).*
[17] *Stanice*

k'o Bog, kada je tajno
skov'o
od svojih strasti ljude

(u istoj pesmi *Hoću*). To je konfuzija *delirijumska*, do paroksizma dovedena pometnja u delirijumu ove apsolutne volje koja hoće mrtvaca u rovu i veselost, koja jedino može da hoće *sve vidike* (moment njene apsolutnosti), koja sanja *požare*, na samom pragu satanstva rođenog u žudnji za poravnanjem sa vrhovnom tvoračkom voljom, nadsaznajnom, nepojmljivom, sa voljom boga do koje je stigao ovaj pesnik. On hoće da bude bog, i kao takav »sam sebi strah«, čudovišan kao bog, obasjan požarima (kao bog): to je delirijum apsolutne (»božanske«) volje rođene u apsolutnom porazu.[18] To je neznanje kao čisto htenje (ili čisto htenje kao neznanje), ispod sopstvene čovečnosti (ispod Čoveka). To je bombardovani čovek, kasapljena i klana duša, redov iz rova, najponiženiji među najponiženijima koji se penje na sjajni *presto-lomaču:* to je pokušaj obogovljenja čoveka.

Ateizam Dušana Vasiljeva, na mahove jedan od najglasnijih u srpskoj kulturi novijega vremena, delo je ovoga pokušaja obogovljenja klanog i kasapljenog čoveka. U nekoliko trenutaka on će se iskazati kao pobuna Čoveka protiv boga, a pre svega plačem Majke nad mrtvim Sinom:

O, Sine, moj dobri Sine!

Otac ti nije Sveti Duh,
ni Drvodelja sa livanskih puta.
Sine, ti si plod dve neme žudnje
i jednog besvesnog minuta.
Nisam te rodila u jaslama,
već u krvavoj postelji,
između četiri vlažna duvara,
jednog šarenog, zamrzlog januara.

[18] »O znamo da smo se slili / u jedan naporan talas nemoći i hotenja, / ali nam snagu obale žute razvuku, / i ništa se nikad ne menja« *(Obale)*. — Za ovu apsolutnu volju, rođenu u apsolutnom porazu, zna srpska poezija i pre 1914, i ne samo u literatorskom pseudo-ničeanstvu nego i u autentičnom duševnom iskustvu progonjenog čoveka, najtragičnije (ali i najpoetskije) u nekim stihovima Dušana Srezojevića.

Sine, tebi su i meni rekli
da smo robovi,
i naša su srca bez milosti sekli,
i našu su snagu bez milosti razvlačili.
I sve su nam uvek tumačili,
da se setimo
da to bog tako želi!

Rođeni, mrtvi Sine, bog je laž,
i naši su ga dušmani izumeli.
Ustani, Sine, da se svetimo;
da krvlju vekovnih namesnika boga
posvetimo forume Rima,
i da kopljem ponovo probodemo rebro
Učitelju iz Jerusalima.

Da iskopamo srebro,
i da na tom svetom mestu
podignemo Čoveku hram,
i da dovedemo u hram našu Novu Vestu
koja će sebe iskreno dati.

Ustani, Sine, da grozne laži
koje se rađaju u ime Oca i Sina
sahrane Sin i Mati

(Plač Matere Čovekove).[19] To je jedan od čovečanski najpatetičnijih trenutaka pobunjeničkog ateizma u srpskoj kulturi neposredno posle prvog svetskog rata. Ali to je, ujedno, i jedan od retkih *ideološki čisto* artikulisanih trenutaka pobune Dušana Vasiljeva: ta pobuna je na smrt ranjena apstrakcijom, onako kako je i Čovek D. Vasiljeva, suprotstavljen bogu, ranjen apstrakcijom (ne manjom od ove religije »Nove Veste koja će sebe iskreno dati«). Sukob sa bogom ni najmanje ga ne spasava od apstrakcije: taj sukob sa bogom (taj pobunjenički ateizam) nije i sukob sa ovom njegovom sopstvenom apstraktnošću koja ne samo što nije manja od apstrakcije boga nego je suštastveno ista kao i ta apstrakcija, onako kako je ovaj Čovek D. Vasiljeva, koji ovde ustaje protiv boga, u stvari jedan *božanski* čovek; on

[19] *Misao*, 1920, knj. IV, sv. 24.

nema boga, ali onako kako *bog nema boga* (bog koji je jedini apsolutni ateista): on je bog za samoga sebe. Čovek je ovde vrhovni »princip« u stilu *apstraktnog humanizma*, načelo nad načelima, ali kao apstraktna i apstrahujuća sveobuhvatnost: njegova apstrakcija ravna je njegovoj sveobuhvatnosti: »Postaćemo Kolosi sebi i u očima planeta / . . . / Razvićemo zastave svih vera, svih težnja«.[20] Dok bira ovako, apsolutnom (sveobuhvatnom, »kolosalnom«) voljom sopstvenu »kolosalnost«, ovaj čovek koji hoće da podigne sebi hram na »svetom mestu« Judinog srebra, *bira* svoju apstrakciju kao *neizabranost*.

Otuda je njegova pobuna osuđena na poraz. Tamo gde se kaže: »Razvićemo zastave *svih* vera, *svih* težnja«, nema »dece sutraśnjega dana«:[21] taj sutrašnji dan raspada se u ovoj sveobuhvatnosti ili nemogućnosti izbora. Vasiljev je, u svome romantičarsko-utopijskom ateizmu, stigao i do na sâm prag socijalističke ideologije: »I svakodnevno ćemo piti / iz čaše crvenog bezverja. / . . . / I pred Čovekom će pasti bog!«,[22] ali njegov socijalizam završavao je na granicama romantičarsko-utopijskog ateizma ili u apstrahujućoj sveobuhvatnosti njegovoga Čoveka: ako ga je taj Čovek, otkriven u krvi rovova na Piavi (u italijanskoj ofanzivi 1918), vodio put pobune, u tom Čoveku, protivnom izboru, pobuna se raspadala: taj isti Čovek je i inspirator i dželat pobune Dušana Vasiljeva. Vasiljev je napisao pesme kao što je *Molba na berzu rada*, i po tome je, nesumnjivo, jedan od prvih pesnika socijalističke ideje u *modernoj* srpskoj poeziji posle prvog svetskog rata;[23] ali to su samo retki trenuci

[20] *Kolosi*

[21] »Juče smo još bili deca Mraka, Vere — / a danas smo deca Sutraśnjega Dana« *(Sinovi sutraśnjeg dana)*.

[22] *Pesma bune*

[23] Pesma *Molba na berzu rada*, datirana *28. XII 1923*, objavljena je prvi put u knjizi *Pesme* Dušana Vasiljeva, u redakciji Živana Milisavca, izd. *Matica srpska*, Novi Sad, 1950. Iako je ova knjiga, koja sadržava sve što je u stihu Vasiljev napisao, izvanredno estetski neujednačena (tu su i njegove početničke pesme, kao i pesme koje nije dovršio ili koje je sam odbacio, pripremajući svoje zbirke do čijega štampanja, međutim, nije došlo), ona pruža mogućnost uvida u suštinsku misao Vasiljeva. Tu mogućnost nije pružala knjiga *Izabrane pesme (Srpska književna zadruga*, kolo XXXV, knj. 232, Beograd, 1932). Priređivač ovog izdanja, Živko Milićević, držao se ideje koju je izložio u predlogu *Srpskoj književnoj zadruzi* da se izbor iz poezije Dušana Vasiljeva poveri » . . . čoveku pouzdanog suda i ukusa, koji se neće zavesti ni izvesnim vrlo pohvalnim idejnim pothvatima mladog pesnika, pothvatima koji su umetnički često neuspeli, ni njegovim često simpatičnim, ali nedovoljno ubedljivim i nedovoljno izrazitim

njegovoga naziranja izbora, trenuci koji su bili osuđeni da se raspadnu u sveobuhvatnosti kao ne-izabranosti (i, čak, kao anti-izboru) Čoveka.[24] Osnovni Vasiljev ostaje Vasiljev utopijsko-humanističkog Čoveka,[25] u čije ime je razvijao »zastavu svih težnja«, ili u čije ime je isticao nalog da se ponese »Krst svih i za sve«: »Želim da ponesem Krst svih i za sve, / da budem ismejan, čudan / sveštenik buntovne neke, proklinjuće pastve, / *da osetim svu slast jednog smera*, rađanje jedne večne Ideje u sebi. / — / Sve da proživim u jednom trenutku: / uzdizanje i pad, Mesiju, Ahasvera, / sve velike grešnike, nesrećnike, ljude«.[26] Vasiljev je, u apstrakciji neizabranosti, u očajavanju na koje je tu bio osuđen, morao da hoće »slast jednog smera«, kao »slast« vere ili apsolutizovanog izbora suprotstavljenog zalutalosti u neizabranosti (sveobuhvatnosti). Ali volja za jednim smerom raspadala se u zahtevu za obuhvatanjem »svega«, u sveopštem (i svuda istom) bolu, koji sve poistovećuje i koji, upućujući na univerzalno sapatništvo, »izmiruje« ne samo Mesiju i Ahasvera, nego i »bele generale« i »crvene ekstremiste«:

revolucionarnim akcentima, nego će iz cele te zaostavštine (. . .) izdvojiti ono što je odista najkarakterističnije i najbolje« *(Glasnik Srpske književne zadruge*, 15. XI 1932). Milovan Đilas je, povodom objavljivanja *Izabranih pesama*, štampao brošuru *Slučaj Dušana Vasiljeva* (Nikšić, 1933) u kojoj je, navodeći i ovaj Milićevićev tekst, izneo misao da je *Zadrugin* izbor tendenciozno jednostran. Interesovanje ideološki revolucionarno opredeljenih pisaca za Dušana Vasiljeva nije izrazito, ali kao da se, ipak, nikada nije ugasilo: do posebnog izraza došlo je ono u tekstu Miloja Ćiplića *Meteor nove Vojvodine*, objavljenom u *Vojvođanskom zborniku* (Novi Sad, 1938): iako je Vasiljev »bio i suviše razočaran da bi u svojim pesničkim impulsima video odjek nezadovoljstva masa«, iako je »umesto saznanja, on (. . .) pljuvao krv«, u njemu je viđen pesnik negacije postojećeg sveta. Ali tek izdanje *Pesme*, u kome su, s velikim zakašnjenjem, prvi put objavljeni mnogi stihovi D. Vasiljeva, omogućava stvarni uvid u delo ovoga pesnika.

[24] U tome smislu može se ponoviti da u njegovoj poeziji »ima puno revolucionarnih elemenata, ali se ne bi moglo reći da je on sam jedan revolucionaran pesnik«, i to zato što on »nije imao onu isključivost, niti oštrinu za jednog revolucionara« (Milan Bogdanović, *Pesnik Dušan Vasiljev, Srpski književni glasnik*, 1929, XXVI, 8; v. *Stari i novi*, II, izd. *Prosveta*, Beograd, 1946).

[25] Čitao je sve što mu je došlo do ruku; *Adi* je na njega očigledno uticao; Krleža i, posebno, Crnjanski takođe; ali uz imena Romena Rolana, Tagore i Dostojevskog jedino je bio u stanju da napiše: »Moja tri boga« (v. Spasoje Vasiljev, *Dušan Vasiljev u pismima; Srpski književni glasnik*, 1934, XLIII, 7).

[26] *Čudna pesma*

Put nam je u bolu svima isti
ma kako se mi zvali:
beli generali
ili crveni ekstremisti

(Žice), i koji će, zbog toga, u susretu sa živim svetom, kao svetom izabiranja, da se objavi kroz ovoga pesnika »crvenog bezverja« i ovakvim stihovima:

Ja neću da pitam pijanog mužika
koga bi hteo, da l' jednog Belog Cara
ili hiljadu boljševika;

ja neću da pitam koja je buna
što vodi napred:
da li mucanje kroz decenije
ili ova božanstvena komuna?

(Bila jednom).[27] Tu nema i ne može biti izbora: tu ne može da opstane nijedna »ideja« i nijedan »oblik«. Uzalud će Vasiljev svoje *svejedno* da suprotstavlja i Mesiji i Ahasveru, sluteći da »drugi bi nas samo oblici spasli«:[28] nijedan oblik tu ne uspeva da odoli stihiji rasturanja, ovome uopštavajućem bolu koji vodi snu o apsolutnoj sreći, snu čija vatra spaljuje svaki mogućan oblik.[29] »Da, svi će nam ideali istrunuti«:[30] »Duša se u nama

[27] Iako je ova pesma napisana protiv »ruskih emigranata-kontrarevolucionara koji su počeli navirati u Beograd« (Živan Milisavac, *Pesnik poraza*, str. 84); navedenim strofama sledi strofa: »Ali vam srcem stojim dobar, / ma da su im pogledi od suza vlažni, — / oni su lažni: / i sve je u njima laž: i bog i beli barjaci«, a za njom pitanje: »I nema niko u toj zemlji srca / da im masku sa obraza zdere?«

[28] » . . . i svejedno: Isusi ili Ahasveri! / Drugi bi nas samo oblici spasli. / — / I dođemo do kraja puta, / a te oblike još nećemo naći: / o, mi to znamo. / — / Osnovna je naša boja siva, / kao nebo jesenje, / kao duh ubice druga« *(Prolog)*.

[29] Izvesne rečenice iz njegovog nedovršenog romana *Sužanj* (fragmenti objavljeni pod naslovom *Ispred praga*, u *Srpskom književnom glasniku*, 1929. XXVI, 8) ovo jasno pokazuju: u autobiografskom tekstu, velike asocijativnosti i dirljivo-ispovednog tona njegove gotovo dečački naivne duše, u stilu istrzanog dnevničkog beleženja, u vreme rata (pre odlaska na front), on govori o izvesnom drugu Milivoju, »socijalističkom agitatoru«. To je neka vrsta njegovog drugog Ja (»usadio sam svoje misli u njegovu dušu i svoj bol u njegovo srce, a osećam da ima mnogo njegovoga u meni«), kroz doživljaj straha od konačnog rastanka (»Ako je njegov put jedna hiperbola? Ako su se naši putevi iznenada sekli, pa se

jecajući klati / od Severa do Juga; / (ali desnica i levica?) / Boli je / tama, kikot sneg oko Golije«.[31] Svest o svetu, istinska svest o istinskom svetu, ona koja traži izbor, opredeljenje, ovde kao da traži svoje pravo, ovim *»Ali desnica ili levica?«*. Ali to pitanje zabeleženo je u zagradama, i kao usputno; ono je samo jedan trenutak ove duše koja se »jecajući klati«: posle tog pokušaja konkretizacije (vraćanja u svet), »odbegla duša« uroniće u apstrakciju: nju boli tama, kikot, »sneg oko Golije« (koju, uzgred budi rečeno, Vasiljev nikada nije video). Taj sneg oko Golije, koji ovde boli, jeste sneg na vrhovima Urala Miloša Crnjanskog: sneg u kome se apstrahuje sve konkretno, svaki izbor i svako opredeljenje, svaki »oblik« i svaka ideja. Uzalud će ovaj pesnik, pitajući se: »Zar je svejedno Da ili Ne?«,[32] pokušavati da odgovori odrečno: u samome jezgru njegovog apsolutnog Čoveka, rođenog u apsolutnom bolu, jeste ovo poistovećavajuće »svejedno« koje onemogućava izbor, otkrivajući Ne u svakom Da, i Da u svakom Ne, u ovom »klaćenju« duše.[33] Čak, sama ta duša

sada opet za navek rastavljaju?«), i, izrazitije i još rečitije (a posebno značajno za shvatanje sudbine socijalističke ideje kod Vasiljeva i za opšti njegov duševni problem), kroz sumnju u socijalizam kao ovakvo, apsolutno rešenje koje on hoće: »Da li će ideje koje propoveda učiniti zaista svet srećnijim? Ne! Nikad! Dogod duša ne dovede sve svoje delove u potpun apsolutan sklad, u nerazorivu ravnotežu, nema reči o sreći . . . Opšta svojina, društvena sopstvenost, kolektivizam itd. samo su staze, prve neznatne stazice na putu ka sreći. A ona je tu, u našoj duši. I ipak daleko, tako daleko«. Odmah potom, u ovoj prozi čija »staza« je puna neočekivanih zaokreta, zabeležiće reči: »Umoran sam. Celo posle podne čekao sam u redu pred pekarnicom, da dobijem hleb. Stajanje umara čoveka. Da li da čitam? Neću! Knjige me zovu, ali neću. I gasim lampu. Odmah«. Tako je on *gasio lampu (odmah)* svake nade, simbola, oduševljenja, kojima se u groznici predavao i koje je u groznici napuštao: sa svojim drugim Ja, »socijalističkim agitatorom«, ovaj čovek mogao je da se sretne samo na časak, onako kako se sreo s Bogom, sa Hristom, ali i sa Đavolom, s Judom, sa Ahasverom: njegovi puteljci se, zaista, sa svime nagło »seku«, ali samo zato da se »opet za navek rastavljaju«. Svako njegovo saznanje vodi » . . . ka Saznanju — / da smo u stvari mi ubijeni . . . / i da je *pocrnio naš crveni steg*, / i da glave naše zavejava sneg« *(Sinovi sutra*, varijanta pesme *Sinovi sutrašnjeg dana*, v. u knjizi *Pesme*, u odeljku *Napomene*, str. 364).

[30] *Popodne*

[31] *U neprohodnim šumama*

[32] *Straža*

[33] Tu je i jezgro njegovog *kosmopolitizma*. Čovek ovog kosmopolitizma jeste čovek *svud istoga bola i svud iste smrti*, onaj koji će nadahnuti Vasiljeva za pesmu *Kaktusi*, jednu od najznačajnijih njegovih pesama (»Ne, neće ti se duša spotaći / o pragove naših katedrala / u senci, / lepi moj druže iz Senegala. / — / Zažmuri, ako — kad svane — / ugledaš naše divne barutane / . . . / Pa ništa, ako i

Dušana Vasiljeva, jednog od najduševnijih pesnika srpskog jezika između prvog i drugog svetskog rata, jeste duša ove razdiranosti između Da i Ne, ove nemogućnosti izbora: nemogućnost ideje (izbora) ovde je mogućnost apsolutne duševnosti. To je mogućnost patnje u neizabranosti kao »u neprohodnim šumama«: patnje u potpunoj zbrci, i *zbog* te zbrke.

Čak i *zasićenost* čoveka koji peva posle rata, zasićenost deziluzije koja treba da se predstavi kao totalna i koju je ovaj pesnik ne jednom pokušavao da objavi kao najdublju, najistinitiju svoju duševnu stvarnost, ta *ravnodušna sitost* otkriva se ovde, ipak, samo kao *mali mit* kojim je ovaj čovek pokušavao da se spase od očajavanja u neizabranosti, u zalutalosti. *On ipak peva.* On ipak govori. Može se reći: »Siti smo svega: boga, i slave, i simbola!«,[34] ali, u stvarnosti, simboli će svejedno i dalje da se traže; u stvarnosti se govori. U stvarnosti, patnja je patnja zbog nemogućnosti simbola: patnja Dušana Vasiljeva, takođe. Niko nije toliko *simbolisao* kao ovaj pesnik, jer niko nije bio toliko na pragu Noći kao on; tamo gde je Noć »sela, u punoj svojoj časti«, na duše i umove, Noć čoveka jeste noć smisla i jezika, noć simbola, ona koja je izazvala totalnu simboličku zbrku u stihovima koje je on ispisivao rukom nesvršenog maturanta što čita sve šta stigne, unoseći u pesme sve mogućne simbole iz mitologije, religije i istorije, i pokušavajući, na tipično ekspresionistički način (najverovatnije pod literarnim uticajem Miroslava Krleže), da ispisuje reči svakodnevne empirije sa početnim velikim slovom i da ih tako uzdigne do ravni simboličkih vrednosti, i otkrivajući i svoj ekspresionizam kao *jalovi simbolizam,* kao nemogućnost ma kakve kohezije i sinteze, kao nemogućnost uznošenja do ideje.[35] U svojoj groznici simbolisanja, na

tvoja galija / zaviri / do dna vala; / svejedno da li se duša / kasnije il' ranije smiri, / dobri moj druže iz Senegala«). To je *prognan* čovek: »Odrodili smo se od rodnih gruda. / i naši su prokleti dani; / tmurno tonemo u ponore bluda, / o. mi Prognani, Prognani!« *(Naraštaji, V).* Ali to je, u ovom progonstvu, i *čovek neizabranosti ili neznanja,* onaj koji nikuda ne može da ode, za koga nema Rešenja, pa je zbog toga njegova jedina linija krug: »I moja je linija krug, / i ja ne znam šta je to Jug / i Zapad i Sever i Istok« *(Linija).*

[34] *Radost smeha*

[35] Tako on ispisuje imena Hrista, Jude, Ahasvera, Magdalene, ali i Nerona, Robespjera, »Antoanete i Lucije«, Platona, Aristotela, u istom talasu iste ove žudnje za simbolom i simboličarske nemoći koja neće pisati samo Neshvaćeni, Ismejani, Goli, Bolni, Prognani, Neznani, Sanjano, Rešenje, Smena, Tama, Strah, Misao, Nepoznato, Novo, Saznanje, Greh, niti samo Zapad, Sever, Istok, Jug, već

putu ka Rešenju koje mu je neprestano izmicalo, u vreme kada je pokušavao da se nađe u socijalističkoj ideologiji, on je, usred svoje puste banatske provincije, u pustoj ravnici koja kao da je »oponašala« sveopštu pustoš, apsolutno gluvilo, zaboravljenost od sveta, u tome *blatu,* pokušavao da se opija »udarcem čeličnih čekića«, lukovima »moćnog željeza«. To »željezo« usred blata, taj apsurdni »futurizam« u Čeneju, ipak nikako nije samo literatura; to je delo nemirenja Dušana Vasiljeva sa pustoši, delo njegovog grozničavog traženja Rešenja, njegovoga grozničavog simbolisanja: pred tim imaginarnim čekićima i željezom uzvikivao je on: »Blagosloveni novi simboli!«, jer »mesto da Čovek, kao nekad, sniva / o lepoti teza, / i čaru gajeva sholastike, / danas sa smehom voli / tanke, plave lukove / živog, moćnog željeza / što se po poljima, goli / u telo zemlje upili / . . . / i duša nam je teža / sa svakim udarcem čeličnih čekića / (blagosloveni, novi simboli!)«.[36]

»Bog se u nama ne zaboravlja«:[37] ne bog koga su »dušmani naši izumeli«, da njime prikriju svoja zverstva, nego bog koga neprestano »izumeva« nemirenje sa ne-bićem, sa agresijom praznine: *bog ideologije.* Onaj bog koga će Vasiljev potražiti i u radu, ubeđen (makar i samo za jedan jedincati trenutak!) da » . . . opojnim, ludim ritmom rada / Čovek što je pred bogom na pločnik pao / na koncu će da ga nadvlada«,[38] okrećući se *fabrikama,* ali nalazeći tamo samo noć. Šta je njegova *Fabrička noć* (iz 1923) ako ne, u stvari, noć nade u spasenje koje je i ovde, kao i u socijalističkoj ideologiji, tražio Vasiljev? Pokušavajući da vidi fabrike (da se otvori ritmovima željeza, da uđe u taj svet »blagoslovenih novih simbola«), Vasiljev je u pesmi *Fabrička noć* govorio o Bibliji i Talmudima: »začarani propeleri«, koji se javljaju u prvome stihu ove pesme, izgubili su se potpuno u nejasnoj simbolici »Velikih Stepenica«:

i Novembar, Rosa, Grad, Jesenja Kiša, Kiša, Ledeni Zagrljaj, Zelene Kule, Čovek Razapet. To je svojevrsni pokušaj *posvećenja nesvetog,* jedna mala (i naivna) deifikacija na delu, izuzimanjem nečega iz amorfne mase neartikulisane svakodnevice ovog duha bez određenja. Uzima se *nasumce,* prvo što dođe pod jezik, čudljivom igrom asocijacije, bez nekoga razloga koji bi opredeljenje duha činio *stvarnim.*

[36] *Pesme o životu, VII*

[37] *Pesme o životu, III*

[38] U istoj pesmi.

U ritmu začaranih propelera
duša nam Tami turobna pitanja stavlja.

O, da li ćemo vesela lica
stići na vrh Velikih Stepenica?
A kada duša zabludi,
neće je spasti Biblije i Talmudi!

Bog se u nama ne zaboravlja
. . .
I padamo pred snagom strasti ničice,
ko drvene male ikoničice
u prozorima žutih hotela,
na smetlištima tela.

A dim se iz sto kamenih grla
ko savest spušta
sve niže spušta, spušta, spušta.

Bog se u nama ne zaboravlja: ruše se »Biblije i Talmudi«, ali se ne ruši instinkt spasenja, — instinkt Rešenja. *Ruše se jezici, i ruše se simboli, ali se ne ruši nagon govorenja i nagon simbolisanja.* Slabost ideje i simbola otuda se i doživljava kao snaga »strasti«; ali otuda se ova strast doživljava kao izraz i neumitnost prokletstva, »greha«, »prognanosti«, »pada« (otuda padamo, u *Fabričkoj noći,* pred strašću »ko drvene male ikoničice«? Otuda ta vizija, koja je među najizrazitijim do kojih je Vasiljev došao?).[39] Vasiljev je pokušavao da se izmiri sa ovim

[39] Spasoje Vasiljev (u već navođenom članku *Dušan Vasiljev),* govoreći o uticaju rata na Dušana Vasiljeva, kaže: »Rat, a kao njegova posledica neka čulnost i potencirana erotika. Baš ovu erotiku previše je, rekao bih, naglasio u pomenutoj komemoraciji g. M. Bogdanović. [Navođeni tekst M. Bogdanovića čitan je na komemoraciji koju je, o petogodišnjici smrti D. Vasiljeva, organizovao *Srpski književni glasnik, — R. K.] Ta potencirana, življa, žešća čulnost dolazi tu* kao posledica rata. Rat je poručio sve ideale, pa i ljubav. Ne veruje se više u nju. I onda, dade se osetiti, da to nije traženje tela i slasti radi nje same, razvrat radi razvrata, no da je to posledica traženja, kad se ničeg lepšeg, boljeg ne može naći. I ta čulnost, kao požar u žulu, plane, zasvetli, neobičnim sjajem, zažeže neobičnom toplotom i — ugasi se«.

Spasoje Vasiljev je u pravu. Svakako, u erotičnosti Dušana Vasiljeva ima i gladi mladića (koji je, uz to, osuđen na smrt od tuberkuloze u dvadeset četvrtoj godini): »Oh, zašto niste sve samo moje, / mlade, gole, bele žene? / — / Ja mrzim

padanjem, da ga u potpunosti prihvati, da svoj ateizam uzdigne, u znaku Satane i Antihrista, do izmirenja sa besciljnošću koje bi raspadanje sveta bez smisla preobrazilo u prostu lakrdiju: »Mi

vaše mrke ljude / koji vas silno, muški ljube« *(Uvertira;* — nema li tu, posebno u drugom dvostihu, nekoga odjeka karikaturalnog i autokarikaturalnog Crnjanskog?) Ali ta erotičnost, u poeziji njegovoj, neodvojiva je od njegovog doživljaja progonstva i pada, rušenja »snova«, »odbegle duše« i, pre svega, *»odbeglog« smisla.* Nemogućnost izbora (»snova«) je mogućnost bola, ali i erotičnosti. Progonstvo je progonstvo iz smislenosti u van-smisleno-čulno (erotičko). Vasiljev je pokušavao da prihvati ovu erotičnost onako kako je pokušavao da prihvati progonstvo; na trenutke, on je pokušavao (nagonski) da je učini *korelativnom silom ateizma svog Čoveka pobunjenog protiv boga:* »i mesto molitve Čovek će pjano / klicati, bolno, rastrgano: / — / La Gioconda! La Gioconda!« *(La Gioconda).* (To nastojanje da se erotizam ostvari kao funkcija ateizma ogleda se, posebno, u njegovim pesmama *Kaluđer, Duhovnik, Opat,* kojima je pokušavao da prikaže sluge Crkve kao žrtve erotske strasti.) On je hteo, kao jedan iz legije poraženih boraca, da peva Ženu »što je svest još ocevima našim otela« *(Borcima),* uzvikujući: »Oh, blago meni, / ja pevam himnu Ženi!« *(Blago meni),* pokušavajući da vidi, kao Bojić, Salomu (u pesmi *Saloma),* ili da piše o Ženi kao o apsolutu (u pesmi *Žena),* povodeći se, u potpunom udaljavanju od sebe (i u vreme kada je svoj pravi glas tek tražio?) za mitologijom simbolista, pre svega onom Dučićevom: »Žena je oltar, ili je žrtva / kada zajeca, ili oneme. / Žena je Prostor. Žena je Vreme. / Žena je Čoveku istorija. / — / Žena je sve!«, pa je čak, u slavu **nekakve** mešavine jevtine frivolnosti i modernizma, bio u stanju da napiše kako *»prolaze velike, gladne madmoazele* / sa kakvim sedim crkvenim poglavicom« *(Tuneli),* mucajući, izvan svake poezije: »I zvuci tvoga glasovira, / i miris tvojih **grudi« *(Mir),*** ili: »**Zagrlimo** ponoć, čudnu, mramornu metresu, / belom, ukočenom **rukom« *(Pred renesansu).***

Ali svi ti stihovi su *aspolutno bezvredni.* Po njima, Vasiljev ne bi bio dostojan pomena. Ovome mladiću osuđenom na smrt uistinu nije bilo dato da nađe poeziju tamo gde žene »pune svežine, krvi, snage, / i nage, rumene, / kolo igraju vilinskim taktom / zracima žarkim odevene« *(Kolo).* On nije tamo gde »Tonu ljudi i žene / u svoje lepe, šarene, / razvrate« *(Noćne strave padaju po nama),* jer nije tamo gde bi »razvrat« mogao da bude »lep«, nego tamo gde je on »ponor bluda« na koji su prokleti oni što su prognani: »tmurno tonemo u ponore bluda, / o, mi Prognani, Prognani!« *(Naraštaji, V),* i gde se može reći: »Strasti su, verujte, samo obruči, / kojima nas život sputa, / da nas što lakše proguta« *(Pesme o životu, VIII).* Tu gde su »prvi uzrok i jedini silni pokretači oni — / nagoni, nagoni, nagoni« *(Nagoni),* erotika može da bude samo »grešna ekstaza / krvi« *(U spomenicu):* njom se produžava *tama,* produbljuje se trijumf Noći, sopstvena nepoznatost, skrivenost:

Nismo od bronze na suncu iskovani,
i često nam se čini
da smo u nekoj pećini
moćnom nečijom rukom iskopani
(o sveta, čarobna moć jezuita,
zločinaca, silnika, pederasta!)

smo Satane, Antihristi, / I sve je za nas samo lakrdija«,[40] pa čak i u nekakve basnoslovne vrteške *dečijeg* neznaboštva:

Zavrtimo se kao deca u mnoštvu
pojava, greha, stvari,
pa dušama svojim prilazimo ko čarobni lekari
veselom neznaboštvu

(Naše noći). Ali njegovo neznaboštvo nije »veselo«: to je ateizam kao smrt vere u očaju [»I ja sam zakucao tada / na crnim vratima Očaja, / koji me je primio na svoja nedra. / (Tada je i Vera moja umrla / da nikada ne vaskrsne!«)].[41] To je *očajnički ateizam* ili ateizam u očajanju, ateizam kao greh bezverja, neizabranosti, lutanja: »I duša se nesrećno valja / od ceste do ceste, / a život nagrne pa je sa smehom ukalja / ko bračne noći nevine neveste«.[42] U neprohodnim šumama greh je u napuštenosti od nade, greh je u očajavanju u kome se raspada čovek, — njegov san, njegovi »oltari«, idoli, snovi, — ali u kome se raspada i njegova stvarnost. Sve je »velika (. . .) strašna seoba savesti«, ali je sve, zbog toga, i *»strašna seoba«* stvarnosti:

I Čovek drhteći pogleda u ječeće daljine plave;
pomisli: nebo se trese —
i sagne se
i plašt boga prebaci preko glave

(Pesma u zoru). Vera kao da drži stvarnost na okupu. Tamo gde »oltare plamen požara liže / i naš jauk nebo dostiže«, gde se sluti

I vuče nas prošlost ko Neko džinovskog rasta
u jezera dalekih sanja, skrita
u našim telima,
silnim, svetlim carevima,
za pokoj duše

(Maštanje). Zato čulnost Dušana Vasiljeva nije u njegovim tematski erotskim pesmama (bez erotizma i bez poezije) nego u njegovim pesmama groznice u životu bez smisla. Čulnost ostaje za njega »greh«, »blud«, »razvrat«: ne-smisao i anti-smisao, a mi, zahvaćeni njome, *padamo* »ko drvene male ikonićice / u prozorima žutih hotela / na smetlištima tela«.

[40] *Nesreća*
[41] *Jedan nov minut*
[42] *U neprohodnim šumama*

(u rovu) da ». . . će nam plamen pamet oduzeti«,[43] plamen proždire i stvarnost: tamo gde smo »straśni, nepoznati sebi«, gde »Sve je sa dva lica, znamo«,[44] raste »bezobličnа« tuga (tuga koja obezličava: »bezobličnа je moja tuga«)[45] i »talasi nepojmljivi«,[46] sve je kao u snu: »A u snu je svejedno: drolja, / ili velika, sjajna bogomolja«,[47] ali zato što se sve raspada. U ovom svetu bez izbora i bez vere, »kada smo gotovi u jedan mah igrati s vragom. / i zakleti se da boga, ipak, ima«,[48] stvarnost je stvarnost između »boga« i »vraga«, nepoznata stvarnost ovoga čoveka koji je nepoznat samome sebi: »Da li je Stvarnost munja kad sevne? / Gde je istina? U krilu tama?«[49]

Ako se tu javlja, usred dva talasa »igre s vragom«, — kao dva talasa ateizma Dušana Vasiljeva, — paradoksalna žudnja »molitvu jednu Bogu / prineti / za koga znamo da ne postoji«,[50] ta molitva jeste *molitva za stvarnost:* molitva za veru koja drži stvarnost na okupu i kojom stvar jeste u svome identitetu (kao stvarna stvar), ali kojom i biće jeste: raspadanje vere jeste raspadanje stvarnosti, ali i raspadanje bića, prodor ne-bića.[51] I

[43] *U mraku*
[44] *Oblaci*
[45] *Radosti*
[46] U istoj pesmi.
[47] *Hrist*
[48] *Vekovi*
[49] *Misli.* — To je stvarnost u požaru u kome čovek, oslepljen i ogluvljen, peva i »bogu i đavolima«: »A požar se oko naših glava / ponovo, ponovo razbuktava. / I padamo na kamen, u brlju, / i peremo drhteći crvenu, krvavu mrlju / sa svoje duše, / *i gluvi od tutnjave, slepi od dima, / pevamo bogu i đavolima« (Pesma).*
[50] *Sloboda*
[51] Otuda je i doživljaj sopstvene smrti Dušana Vasiljeva neodvojiv od poraza vere. Vasiljev, čak, kao da doživljava trijumf smrti (koju je naslućivao kako mu se približava), kao nemoć ideologije. Živan Milisavac beleži, u napomenama u knjizi *Pesme,* da je pesma *Smrt negde na ulici,* koja počinje strofom: »Smrt, ta večno željna bludnica, / svaki mi dan ukrade / od krvi jednu kap, / i jedan mi dah iz grudi otme, / i podvodi mi žene mlade / da mi još sutra uklope štap«, imala, u jednoj ranijoj verziji, pre ove strofe stihove: »Zalud sam sa barikade / pevao Marksa i Markovića, / krv moja više nema izvora. / i svakim je danom plića / jer smrt, ta gladna bludnica . . .« Ove je stihove sam Vasiljev odbacio, s razlogom, kao slabe. Ali oni govore mnogo: u ovome »zalud« *sreću se »Marks i Marković« sa smrću, ili moment ideologije sa neumitnošću ne-bića.* To »zalud«, koje treba da kaže trijumf ne-bića nad ideologijom, kazuje i svu grozničavost kojom je Vasiljev tražio Rešenje (ideologiju) kao nezamenljivu funkciju života, kao smisao bez koga se on, inače, raspada u ne-biće kao besmisao. On kao da je sanjao o barikadama »Marksa i Markovića« kao

»bog« i »vrag«, to je i Da i Ne (Da-Ne) koje prodire u stvarnost i u biće (kao biće stvarnosti). Moralni problem postaje i problem stvarnosti, ali i *fundamentalni problem bića:* tamo gde se ruše »oltari« i »snovi« ruši se i stvarnost bića; *moralna dekompozicija jeste i dekompozicija stvarnosti:* »greh« je i greh prema stvarnosti. Ateizam Dušana Vasiljeva je pokušaj prihvatanja »greha« ili pokušaj prihvatanja dekomponovane stvarnosti: dekompozicija, koja je u osnovi njegove misli ali i njegovoga teksta (njegove pesme), neodvojiva je od njegovoga ateizma, ali i od njegovoga očajavanja u tom ateizmu. Vasiljev se, među prvima u novijoj srpskoj poeziji, otvarao imperativima dekompozicije, ali kao čovek »dekomponovan« u ratu; on u dekomponovanju ne nalazi radost oslobođenja od postojećih kanona (od postojećih pravila kompozicije), nego nalazi uvek isti razlog očajavanju; njegove dekompozicije prožete su sumornošću, očajanjem i žudnjom za kompozicijom; u njegovom diskontinuitetu oseća se, uvek, jaka želja za kontinuitetom, a u njegovoj ritmičkoj višesmernosti koju naslućuje pesma oseća se žudnja za jednosmernošću, za onim »jednim smerom« nedokučne, ali žuđene, »večite« Istine.

To je uvek njegov očajnički ateizam ili ateizam koji je on pokušavao da prihvati, ali koji ga je ispunjavao strahom i očajanjem; to je uvek isti pokušaj duševnog saobraženja ideji: »Mi smo Satane, Antihristi«, i uvek ista nemogućnost satanizma kao apsolutne destrukcije ili trijumfa apsolutnog diskontinuiteta.[52] Sloboda je ovde apsolutna sloboda ili sloboda

barikadama na kojima se ne vodi samo rat Sina protiv Oca, još manje samo rat svetova iz pesme *Molba na berzu rada*, nego i *rat bića i ne-bića:* odsustvo ideološkog izbora kao da je, kroz doživljaj raspadanja stvarnosti (agresije ne-bića), vodilo ovom *apsolutizovanju* tog izbora, ali — neumitno — i ovome »zalud«, koje je fatalnost svake apsolutizacije.

[52] Satanizam je uvek satanizam u očajanju: apsolutna negacija koja vodi apsolutnoj dekompoziciji ili apsolutnom diskontinuitetu, — apsolutno van-čovečanskom. Nije moguća vernost satanizmu; svako htenje satanizma je protivurečno jer je satanizam sâm sobom protivurečje: kao destrukcija, on nosi sobom ideju konstrukcije; kao diskontinuitet, on nosi sobom ideju kontinuiteta. To je ateizam koji je neodvojiv od teizma: satana neodvojiv od »boga«, Hrist neodvojiv od »Antihrista«, uvek *afirmacija negacijom.* U maloj pesmi *Đavolu* Vasiljev je nazvao Đavola »velikom svetinjom / uzetih . . . otetih . . . prokletih«, ali prokletstvo žudnje bez »svetinje« ne postoji: prokletstvo (»uzetost«, »otetost«) jeste prokletstvo uskraćene »svetinje« (»snova«). Zbog toga će, u istoj pesmi, Vasiljev đavolu da kaže: »Dobro, / u snove se moje upleti sa javom, / i ponesi me u bezdane; / ja ću pokriti žutim zaboravom / sve svoje snove zvezdane«; on će,

za pad u bezdan; i slobodan stih je, za Vasiljeva, funkcija ove slobode; on ga je pisao kao onaj koji se baca blatom na Hrista, ali koji ostaje prožet idejom o nemogućnosti gradnje (ma kakve »građevine« i ma kakvoga sna): »I razglasi se časom / rođenje novih ver-librista / koji se mladićkim žarom / bacaju blatom na Hrista. / Ponoć ponese sve snove lirske / u ponore svemirske / i hladni smo na našim nedograđenim građevinama«.[53] »Ponori svemirski« jesu ponori ove apsolutne slobode. »Ver-librista« je ateista, ali u strahu od bezdana sopstvenog ateizma, od vrtoglavice apsolutne negacije, od apsolutne poliritmije: tu gde svako duševno i moralno Da jeste i Ne, različiti ritmički smerovi uvek su mogući; tu se živi na rubu raspadanja ritma: ideološka neizabranost produžava se i kao neizabranost u ritmu, kao višesmernost, kao rezanje (sečenje) ritmičkih smerova, kao obećanje njihovog nezavršivog međusobnog sporenja: kao obećanje destrukcije. Tvorački nagon, u ovome iznuđenom (i očajničkom) ateizmu, otuda je tu, u groznicama Vasiljeva, pre svega usmeren ritmičkom ujednačavanju, kao povezivanju u jedan ritmički obrazac pesme svih njenih strofa, od pauze do pauze koje nastaju u ovim ukrštanjima različitih ritmova, i u kojima kao da se ponavlja sva drama neizabranosti, zbog čega je bitnost pesme Dušana Vasiljeva upravo u tim pauzama. Ritam pesme (nove strofe) posle pauze najčešće je drugačiji od ritma strofe pre pauze, ali ta promena u ritmu nikada ne prelazi granicu posle koje bi standardna kontinualnost lirske fraze bila nemogućna. Vasiljev uspeva da odoli neskladu koji tu vreba. On *balansira* melodijsku frazu neprestano, i ostavlja utisak da piše bez napora, ali samo u okviru strofe: ta *iluzija lakoće ne postoji u celini pesme,* jer nove strofe, s korigovanim ritmom, sa izmenjenim tempom, ako ne počinju veznikom »I« (kao u pokušaju da se dođe do kakve-takve kontinualnosti), počinju veoma često veznicima »A«, »Ali« i »Jer«: ovo »A« i »Ali« istovremeno i nastavlja i rastavlja, to je paradoksalna veza koja nastavlja rastavljajući, uprkos svesti o nemogućnosti nastavljanja datog ritmičkog smera, čime se pojačava moment racionalnosti i

veli, biti njegov, ali tek kad sahrani svoje snove (»Al prvo snove svoje lepe / da sahranim«). Bezdan je *zaborav* »sna«: zev diskontinualnog u kontinuitetu koji je sećanje — apsolutna praznina. Dozivanje tog bezdana je lažno: ono je negativna afirmacija »sna« i sećanja, u očajanju zbog njihovog raspadanja.

[53] *Građevine*

umanjuje moment pevanja, ponekad na samoj granici proze, pričanja, možda i nekakvoga objašnjavanja, kao na samoj granici »vulgarnosti« sveta bez »svetinje« i snova, ali u neprestanom, upornom (ipak) odolevanju ovoj opasnosti. To je stalno osciliranje između ritmičkog i aritmičkog, između harmonijskog i disharmonijskog, između nade u »čarobnu reč« i osvešćivanja da te reči nema, — osvešćivanja koje vraća »vulgarnostima« svakodnevno-empirijskog trajanja i jezika, — a pre svega između alegorijsko-simboličkog vizionarenja, čiji osnovni smisao je ponekad izvanredno zatamnjen, i »ogoljenog«, »direktnog« jezika (bez prenosa). Jezik Vasiljeva izgrađen je na opozicijama prenosnog alegorijsko-simboličkog govora (u kome ima nečega i fantazmagoričnog i halucinatorskog: uvek nečega od govora u vrhunskom usijanju, *u groznici)* i govora svakodnevne empirijske racionalnosti, lišenog svakog prenosa. Ove opozicije prenosnog (i tamnog) govora i govora bez prenosa (jasnog) jesu, u osnovi, opozicije nepojmljivog, u stvarnosti koja se raspada, i žudnje za poimanjem (i samo-poimanjem), koja je ovoga pesnika željnog, pre svega, apsolutnog Rešenja, upućivala »privatnom« jeziku, u stilu dnevničke ispovesti. Mutne slike što plove maticama njegove lirike, rođene u duševnosti pometenoj »u valu smrti, tifusa padavica«,[54] rađaju se u raspadanju stvarnosti, u agoniji »smisla«: njima uvek usleđuju rečenice »direktnog« izraza, čija tvoračka moć je na najnižem mogućnom stupnju, ali koje *piše* nemirenje sa ovom agonijom. Pesničko i čovečansko se suprotstavljaju, kroz prelome neposredno-empirijskog i tvoračkog Ja: egzistencijalna autentičnost i autentičnost tvoraštva ovde kao da se bore za vlast (kao žudnja za spasenjem i tvoračka žudnja), kroz ove opozicije »vulgarnosti« svakodnevno-empirijskog jezika bez prenosa (bez i najmanje zatamnjenosti) i tamnoga alegoričko-simboličkog vizionarenja, tako da je tekst, najčešće, neko *tamno-svetlo, jasno-nejasno treperenje:* neizabranost (stav Da-Ne, kao stav bez stava) kao da prodire i u odnos Vasiljeva prema jeziku, ali i prema samoj poeziji, produžavajući se ovim *treperenjem,* na samoj međi razumskog i vanrazumskog, ali i tvoračkog i ne-tvoračkog.

To je uvek tvoračko u pitanju jer je čovečansko u pitanju: to je uvek neopredeljenost između samo-izraza i tvoraštva, koje je prevazilaženje samo-izraza, između čoveka empirije i čoveka-

[54] *Žice*

-tvorca, uvek tvoračko na krajnjoj granici, u neporečnoj i dubokoj ugroženosti, u *opasnosti,* a ono *najznačajnije* u poeziji Dušana Vasiljeva upravo je od te njene ugroženosti. U toj ugroženosti je njena ograničenost, ali i njena jedinstvena, i nezamenljiva, vrednost, ona koja bi mogla, možda, da bude poezija kao sámo ovo neprestano sporenje empirijskog i poetskog, »privatnog« i opšteg, nagona za spasenjem i tvoračkog nagona. Sve produžava kob bezizlaznog Da-Ne, kao kob neizabranosti: slika Vasiljeva je metaforički zgusnuta, ali veoma retko je ta zgusnutost sasvim zatvorena i tamna; češće, ona ostavlja utisak jedne *mutnine,* jedne neodređenosti u koju pada svet, osuđen na bludnju, kao u mleko magle koja rastvara čvrstinu oblika i čini da sve ostavlja utisak nekakvog plovljenja, u pometenosti, po toj magli. To je, ipak, dovoljno da se stalno uspostavlja jasna razlika po kakvoći između ova dva tipa ili modela izražavanja Dušana Vasiljeva, u njihovom smenjivanju. Nejasnost, mutnina, vode strofama s istaknutom metaforičkom prenetošću, ponekad i sa enigmatičnošću koja je nesumnjiva, a stihovi neposrednog izraza, kao nekakvog izraza-izjave, slede njima, u očiglednom naporu da se ovoj mutnini, da se toj neodređenosti suprotstavi nekakva izvesnost, ovim stilom kojim Vasiljev ne želi da »kaže« pesmu već sebe samoga (i to samome sebi), da se nekako »fiksira«, učvrsti na hartiji.[55] Njegova pesma jeste kretanje između ova dva modela izraza, između ove mutnine, te metaforičke i, još češće, alegorijsko-simboličke i hiperboličke prenesenosti, i ovoga pokušaja direktnog (često i direktno anti-pesničkog) izraza koji tu može da padne na ravan čistog iskaza. Mutnina tu nije delo pesničke volje: nju Vasiljev

[55] Kao da mu nikada nije bilo dovoljno izvesnosti, on je uz svoje pesme (i za sebe samoga) beležio motiv, ili ispisivao kratku napomenu, kao neku vrstu podsetnika na osnovnu inspiraciju pesme: »Tako, na primer, uz njegovu poznatu i lepu pesmu *Odbegla duša,* stoji napomena ‚Zasićenost posle rata', koja se odnosi na ove označene stihove: ‚Ja ne znam šta joj bi da pljune / na banatske ambare pune / i onda da uteče'. Ta ista reč: ‚Rat — zasićenost', prati i njegovu pesmu *Mladost.* (. . .) *Pesma o mojoj duši* propraćena je ovim zapisom: ‚Rat je prošao, i vetar mira odneo ga je sa naših leđa, ali je duša ostala ipak strahovito pusta'. I onda tako redom se beleže i svi drugi teški lični motivi, ‚Bolest', ‚Bolovanje', ‚Odgovori iz sanatorijuma' pa dalje, ‚Ovo za Beograd', ‚Život u Čeneju', ili prosto samo poneki neodređeni uzvik, jedan jauk, koji se otimao pesniku pri pročitavanju i ponovnom preživljavanju svojih rođenih pesama: ‚I ništa tu više ne pomaže, ništa', ‚Bez nade i vere'« (Milan Bogdanović, *Pesnik Dušan Vasiljev).*

neće: ona mu je nametnuta, kao prokletstvo, onako kako mu je nametnuto osećanje lične izgubljenosti, pometenosti. Stepen ove neodređenosti ume, ponekad, da bude vanredno veliki, i u velikom (pa ipak ritmički *ne i oštrom)* kontrapunktu sa »direktnim« izrazom-iskazom. Tako pesma *Vizija iz rata* počinje vanredno enigmatičnom slikom (koja, najverovatnije, nikada neće ni biti dešifrovana?): »Zasviraše negde gajde, i gosti / polegaše kraj Belog Ćilima, / i severnjača se uspela / iznad Griničke zvezdarnice«. Ovoj slici čija enigmatičnost nosi u sebi nešto od tajanstvenosti astrološkog iskaza, čitanja sudbine iz položaja zvezda (gajde? gosti? Beli Ćilim?), sleduju stihovi: »Strašno je: mesto tela, / samo kosti, kosti, kosti«, koji su apsolutno neposrednog značenja, prototip stihova-iskaza Dušana Vasiljeva, koji možda pamte neku vezu između onih »gostiju« koji su, uz gajde, po Belom Ćilimu, polegali, i ovih »kostiju« (to je distih koji, posle navedene strofe, Vasiljev stavlja u zagrade), a koji sakrivaju to pamćenje, uskraćujući pronicanje u vezu između gostiju i kostiju, tako da odsustvo mogućnosti da se ta veza uspostavi daje im nešto od iracionalnosti tog motivski nesaznajnog toka, te istorije njihove, tog procesa duševnog koji se dogodio između prve strofe i njih (u pauzi koja ih vezuje, ritmički, ali kao belina u ovome pamćenju), ali u koji nemamo nikakvog uvida.

To je uvek *skok,* nagli preobražaj, silovit prelaz s jednoga jezika na drugi, ali koji najčešće ne dolazi i do svog ritmičkog izražaja: *taj skok ne ponavlja se i u ritmu,* on kao da ne dopire do ritma i ne prodire u njega; ritam pamti tu neko *pomeranje,* ali to pomeranje je samo kao slabi drhtaj tla od poremećaja koji se dogodio u najdubljoj dubini, i kome odoleva žudnja Dušana Vasiljeva da sačuva kakav-takav (i po svaku cenu) melodijski kontinuitet fraze svog slobodnog, a rimovanog, stiha. Ritmička fraza Vasiljeva je kontinualno-diskontinualna onako kako je njegova pesnička misao kolebanje između racionalnog i iracionalnog: Vasiljev se opirao diskontinuitetu, koji je bio sudbinska njegova egzistencijalna provokacija, kao i iracionalnosti praznine koja se otvarala u pauzama tog diskontinuiteta. Njegova »rezignacija« (njegov umor i apatija, njegov doživljaj i mitologija »sitosti« čoveka posle rata) kao da je tu bila sredstvo ove kontinualne fraze: umor (sitost) javlja se ovde kao jemstvo *nokturna* koji posvećuje u tamu, ali istovremeno i spasava od diskontinualno-iracionalnog: *umor je ovde takođe i umor za diskontinuitet,* odbrana od njega, jemstvo sačuvanja kontinualnosti melodijske fraze. Ako je u poeziji Dušana Vasiljeva sve u neprestanom kretanju » . . . između ova dva antipoda: između plahog, skoro krvavog doživljavanja i jasnovide pameti, sklone sažetim, skoro matematičkim formulama«, pa je zbog toga njegova lirika »čudna mešavina bujnosti i prozračnosti« (ali, doista, i nekakvo »ubrzano i neharmonično razvijanje ove dve krajnje potencije duševnog života«),[56] to je svakako zato što glad za Rešenjem, kroz slom svakog mogućnog rešenja, vodi »krvavom doživljavanju«, kao što i ovo »krvavo doživljavanje« ponovo rađa ovu glad: talas racionalnog (»prozračnosti«) i talas iracionalnog (maštovite »bujnosti«) smenjuju se. Ali, iako je u svojoj neizabranosti i žudnji za Istinom Čoveka Vasiljev bio upućen na ekstazu,[57] a u svome očajničkom ateizmu na diskontinuitet (na aritmiju, čak na disharmoniju i atonalnost), on se, ipak, ni ekstatičkim ritmovima ni ovome iskušavanju disharmonijskog i atonalnog nije otvarao, ostajući i tu pesnik »poluglasova krajnjih levih ekstrema«,[58] između totalnog ateizma i religijske žudnje za apsolutnim Rešenjem (spasenjem), na granici između tonalnog i atonalnog, između osnovnih harmonijskih principa i neumitnosti njihovog rušenja. Odviše željan da se, u neusklađenosti, sa sobom uskladi, on je gotovo nagonski branio ove harmonijske principe na koje mu je, međutim, *egzistencijalno* bilo uskraćeno pravo. Ako tama (praznina, Neznanje, ne-biće) vodi ritmičkoj višesmernosti i alegorijsko-simboličkoj zatamnjenosti (kao nekakvom mucanju proroka bez proročanstva, ili ne manje paradoksalnog ideologa bez ideologije), strah od te tame, onaj koji primorava Vasiljeva da u drhtanju iščekuje zoru:

I drhteći sam čekao petla
da zoru javi,
i da pred mene baci
dve-tri pregršti svetla

(Groznica), — i koji čine da se čovek i danas (pedeset godina otkako su napisane ove pesme) oseća *kao u prestupu* kad ih čita:

[56] Velimir Živojinović, u predgovoru knjizi *Izabrane pesme* Dušana Vasiljeva.

[57] »Drhti u meni sve. / Vatreni, divlji potresi / uselili su se u moje bice / i krv mi u ludom ritmu bije / da, da, ne!« *(Kolon).*

[58] » . . . mi smo pevali jake / poluglasove krajnjih levih ekstrema« *(Pesma bune;* prvi put objavljeno u knjizi *Pesme).*

kao da dodiruje krvavo meso, bez kože, koje drhti poslednjim drhtajima, u savršenoj nezaštićenosti, — taj strah nije dozvoljavao Vasiljevu da svoje »poluglasove levih ekstrema« učini *glasovima* sledeći njihovu muzičku logiku: da se otvori atonalnosti totalnog, nihilističkog, ateizma. Vasiljev je ostajao negde na sredini između kontinualnog i diskontinualnog, racionalnog i iracionalnog, harmonijskog i disharmonijskog, onako kako je ostajao na sredini između apsolutnog bezverja i apsolutnog spasenja.[59] Bol njegov, nađen u raspadanju čoveka i čovestva,

[59] Otuda je, uostalom, njega i mogao da prihvati i, čak, svestrano podržava Sima Pandurović, koji nije bio samo posle-skerlićevski konzervativac u umetnosti nego i *politički reakcionar*. Pandurović, koji je u pesnicima nove poezije video »sumnjive apostole uništenja« a u novoj poeziji izraz zavere protiv »otadžbine« ali i »države«, »boljševizam«, jer »... u vremenu boljševizma, futurizma, kubizma, ekspresionizma, haotizma, moralnog i intelektualnog idiotizma« (u članku o Disu, *Misao*, 1921, knj. V, sv. 3), razvijale su se »antiumetničke tendencije, uporedo sa antikulturnim i antidržavnim snagama« (predgovor trećem izdanju *Antologije najnovije lirike*, izd. *Misao*, Beograd, 1926), hvalio je u poeziji Dušana Vasiljeva čak i »izrazit, spontan revolucionarni akcenat«: »... njegovi stihovi imaju i jedan izrazit, spontan revolucionarni akcenat, koji po svojoj oštrini i snazi podseća na neke od najboljih pesama njegovog velikog zemljaka Đure Jakšića« (u beleški povodom smrti D. Vasiljeva, *Misao*, 1924, knj. XIII, sv. 7). Taj »*spontan* revolucionarni akcenat« javljao se u znaku večitoga Da-Ne Dušana Vasiljeva, njegove neizabranosti i, što je najpresudnije, njegove »rezignacije« koja je, kao jemstvo klasičnih harmonijskih principa, bila prepreka svakom jačem provaljivanju diskontinualno-iracionalnog u izraz, ili jemstvo da poezija Dušana Vasiljeva, koji je na mahove bio, u pandurovićevskom smislu reči, veći »boljševik« i anarhist od mnogih drugih pesnika koje je kao takve žigosao Pandurović, bude za njega prihvatljiva. Dušan Vasiljev, pesnik »poluglasova levih ekstrema« u časopisu *Misao* nije delo Pandurovićevog nesporazuma sa sopstvenom ideološko-političkom i literarnom orijentacijom, nego je izraz trajnog »nesporazuma« Dušana Vasiljeva sa samim sobom.

Taj »nesporazum«, koji je jemstvo najtragičnijih, ali i najpoetskijih trenutaka ovoga jedinstvenog pesnika, u životu je dobijao i drastične razmere. Osuđen da bude daleko od Beograda (u kome je proveo samo nekoliko meseci, kao advokatski pisar), a uz to izvanredno ambiciozan, Vasiljev je često porazno protivurečio sebi. Ne samo što je, u trenutku kada je od Pandurovića uređivanje časopisa *Misao* preuzeo Ranko Mladenović, otvarajući ga, za kratko vreme, nekima od najznačajnijih pisaca epohe, njemu ta promena u uredništvu *Misli* bila »nesimpatična«, — tako da je pomišljao (ili bar tako tvrdio) da prekine saradnju sa ovim časopisom, — nego je pisao i za Beševićev *Naš list*, namenjen deci, i to *religijske* pesme. »Već u jesen 1921. god. on je Beševiću poslao nekoliko pesama od kojih se jedna, *Dva pitanja*, naročito svidela uredniku. To je pesmica o sinčiću koji se raspituje ‚zašto Boga sveće pali svake večeri', i kome mati, u duhu svetosavskih moralnih pouka, objašnjava da je to zato da putnik ne zaluta u noći, dodajući, na novo pitanje, da će se putnik zahvaliti na taj način ‚ako će uvek, u dobru, bedi, — dobroga Bogu u pomoć zvati' (...) Urednik lista će mu odmah

onaj koji ga je upućivao na san o »preporodnom preokretu«, na san da se skine »sa neba Nebo«, u stvari na san o vrhunskom preobražajnom vaskrsenju Čoveka ubijenog u rovu:

Kada se mrtvac iz sna pren'o,
ne dati mu da opet zaspi,
pa neka bude sve crveno!

(Budućnost), završavao je kao *usplahirenost i grozničavost*. Vasiljev ga je susprezao. Njegov strah od aritmije (koji ga je upućivao ne jednom na blago modeliranje melodijske fraze), od totalnog »preporodnog preokreta« i u sferi pesničkog jezika, bio je strah od bola u dekompoziciji, onoga bola bez koga nema »levih ekstrema«. Bol je bol u neizabranosti ili dekompoziciji (disharmoniji i atonalnosti). Za Vasiljeva, *bol je greh* jer je neizabranost greh: »I od bola promenili smo sto idola«.[60] Bol upućuje na veru, ali tako što je onemogućava: bol je bol u dekompoziciji, i zbog dekompozicije. Dekompozicija je »greh« bola. Vera i bol ne idu zajedno: vera je antibol u nađenosti, bol je anti-vera (satanizam ili apsolutni ateizam). Poezija Dušana Vasiljeva jeste *poezija bola u bezverju* (poezija žudnje za kompozicijom u dekompoziciji, za kontinuitetom u diskon inuitetu, za ritmom u aritmiji), *poezija nemogućne ideologije* ili

odgovoriti, opširno i sa komplimentima, podvlačeći lepote i vrednost *Dva pitanja* i tražeći da mu takvih pesama još pošalje. Pesnik, kada peva o deci i za decu — poručuje mu Bešević — treba da odbaci ‚veltšmerc' i ‚selbstšmerc'. Vasiljev se zaista trudio i mučio, ali je uspeo da napiše još svega dve slične pesme — *Pred Božić* i *Badnje veče*. On čak moli urednika da mu pomogne savetom, i Bešević će mu pisati: ‚Hvala Vam na ovim lepim pesmama, a isto tako i na obećanju za ubuduće. Što se tiče traženih napomena za dečje pesme, nemam šta da Vam drugo kažem do ono što ste već čitali u mom prošlom pismu: Vedrine! vedrine! i bestraga sa svojim bolom, u momentu kad nam zatrepere osećaji prema deci, jer ona su deca Sunca i ništa ih se ne tiču naše tmuše i oblaci!'« (Živan Milisavac, *Pesnik poraza*, str. 122, 123). Taj Dušan Vasiljev koji traži savete od St. P. Beševića, i koji pokušava da udovolji njegovome nalogu: »Vedrine! vedrine! i bestraga sa svojim bolom«, možda je još poraženiji od Vasiljeva koga, već mrtvog, Sima Pandurović hvali zbog »spontanih revolucionarnih akcenata«. Pesnik kosmopolitizma nađenog u agoniji Čoveka, u rovovima, pesnik stihova *prognanog* čoveka: »Odrodili smo se od rodnih gruda, / ... / o, mi Prognani, Prognani!«, on je za Beševića napisao i pesmu »vedrine« u slavu Domovine: »Domovina, to su: želje tajne, / magla što preko polja plovi; / to su naše bajke beskrajne. / domovina — to su svi naši snovi« *(Domovina; Naš list*, 1923, br. 1).

[60] *Smrt pokolenja*

poezija nemogućne stvarnosti. Stvarnost je ideološka stvarnost. Raspadanje ideologije, u bolu i *zbog* bola, jeste raspadanje stvarnosti.

Vasiljev je *najizrazitiji pesnik ideološkog imperativa u srpskoj poeziji od završetka prvog svetskog rata do 1925;* u epohi modernizma, koji je u osnovi značio i tendenciju deideologizacije, on je bio pesnik za koga je ovaj ideološki imperativ, neuporedivo više nego za bilo koga drugog pesnika, bio i ostao kategorički imperativ, onako kako je imperativ spasenja (ili Rešenja), za njega bio i ostao utoliko neumitniji ukoliko se on osećao izgubljenijim u Noći što je legla na duše i na umove.[61] Ali, taj ideološki imperativ je ovde samo osnovna pokretačka sila (moment energije, jemstvo dramatizma), ali koja sama nikada neće doći do realizacije. To je *pevanje ideološke gladi ili*

[61] Snagom ovoga imperativa Vasiljev se odvaja od svih pesnika srpske poezije u epohi 1919—1924, a pre svega od osnovne struje modernizma, i to u prvom redu od Miloša Crnjanskog, koga je pretpostavljao svim drugim pesnicima i koji je svojim poratnim, anarhističkim defetizmom i kosmopolitizmom iz *Lirike Itake* i poetskog romana *Dnevnik o Čarnojeviću* (ali, ne manje, i izvesnom sklonošću ka karikaturalnosti i hotimičnim okretanjem anti-akademskim »vulgarnostima« i »banalnostima«) *presudno* uticao na njega.

Vasiljev je, čak, pokušavao da sledi i *mitologiju Mira* Crnjanskog; njegova pesma *Ponor* to nedvosmisleno potvrđuje: »Dušo, u ponore svog bića. / u začarane / neme poljane / nemoj u bolu zaći; / — / smisao svega što jeste / i tako neceš naći. / — / Nego zagrli bele ceste / kud Mesec srebrom ogrnut hodi, / pa me u sveti beli Mir vodi«. Ali mitologija *Mira* jeste mitologija o odricanju od »smisla«, izmirenjem sa idejom: da se taj smisao ne može naći. Tek tu, gde nema više instinkta za smisao, ima Mira; i tek tu može da se sledi mitologija novoromantičarskog pesnika koji grli »bele ceste« i bludi za Mesecom. Crnjanski je uspevao da se uzdigne nad ponorima bića jer je uspevao da se oslobodi od imperativa smisla i da bludi u »nebesima«. Ovaj imperativ nikad nije bio jak u njemu. Ako Crnjanski zna za rasturanje čoveka i njegovih dotadašnjih »svetinja« u ratu, njegove moralne krize nisu bile posebne snage. Otuda je, uostalom, i mogao njegov rani »defetistički« anarhizam da se preobrazi, brzo i nepovratno, u novoromantičarski (»eteristički«) modernizam bludnje po »nebesima«: u osnovi ovog modernizma je sposobnost zaborava ili sposobnost transcendencije sveopšte razorenosti u sveopštu povezanost (»sumatraizam«), materijalnog u imaterijalno, rata u mir, karikaturalno-ironične reči »vulgarnosti« ulice u mekotu prigušenog sjaja rezignirano osmehnute reči »nebesa«, i to ovih po kojima, umesto vojnika otpuštenih s fronta, bliude trešnje i višnje.

Vasiljev to nije mogao: imperativ smisla ostajao je u njemu *trajan* imperativ, iskazujući se u stvarnosti kao imperativ »zalaženja« u ponore bića. U njegovoj poeziji ima, osim Crnjanskovog defetizma, i akcenata novoromantičarskog modernizma, ali »zalaženje« u ponore bića, vrtlozima nepresušne moralne groznice, jeste ono što je daleko najpresudnije u njoj i zbog čega ona ostaje, i

nemogućne (neostvarljive) ideologije.[62] Svako saznanje završiće ovde u saznanju »da smo u stvari mi ubijeni / i da je pocrnio naš crveni steg, / i da glave naše zavejava sneg«.[63] Ne samo što »Naš će život proći bez čari / padanja u neba i revolucije«,[64] nego će on proći i bez stvarnosti: proći će u grehu bola sveopšte dekompozicije kao bezverja, u bolu raspadanja (razvejavanja) vere kao raspadanja stvarnosti. (I to je taj *sneg* koji ovde zavejava glave?) Sve je kao nekakvo »titranje atoma tela«,[65] sve je pretnja razvejavanja, rastvaranja, koja ispunjava zlim slutnjama: zbog toga otvorenost forme ovoga pesnika jeste delo nemogućne dogme, a ne delo njenoga odbacivanja. *Ako je Vasiljev uspevao da odbaci dogmu boga, on ni jednog jedinog trenutka nije odbacio boga dogme.* Ateizam, u ovom nadiranju praznine, nije (i ne može da bude) *njegov:* Čovek, koji kao apsolut obuhvata sve (i Mesiju i Ahasvera, i bele generale i crvene ekstremiste), ne može da bude njegov jer ne može da bude ničiji: posvećivanje u njegovu apsolutnost jeste posvećivanje u zalutalost. Ako je ovaj Čovek pretpostavka oslobođenja od boga,

mišlju i jezikom, izvan modernizma: kao što smrt Dušana Vasiljeva ne »zavisi od pevanja tica« (Crnjanski), nego od »bronhitisa i tuberkuloze«, usred sveta koji se raspada i koji uzalud traži svoju ideološku jednačinu, tako ni njegov jezik ne može da se oslobodi od iskustva egzistencije Noći čoveka i da postane »eteristički«.

[62] Valjda i zato je njegova pesma *Molba na berzu rada*, koja je najčistiji izbor Dušana Vasiljeva u duhu socijalističke ideologije, ostala (kako beleži Ž. Milisavac u napomenama u knjizi *Pesme)* samo u »konceptu«. Ova pesma, po kojoj se Vasiljev može shvatiti i kao jedan od najranijih vesnika pokreta socijalne literature u srpskoj poeziji, potpuno je izvan njegovog pesničkog rukopisa: »Pokorno Vas molimo, Gospodo sa zlatnim zubima, / da saslušate molbe / nas, što smo se skamenili pred vratima. / Svaki dan vi nasmejani prođete / i mi vam dužnu počast odamo / i ne bunimo se, Gospodo! / — / Možda nam ruke nisu tako fine, / al' u našoj duši, može biti, ima više svetlosti. Gospodo? /— / Radnici smo, fine, / al' u našoj duši, može biti, ima više svetlosti. Gospodo? /— / Radnici smo, ponizite nas do zemlje, / nas bedne najamnike, / jer imate moć i silu; / ugasite i to malo svoje čovečnosti / i svoje niske instinkte / oslobodite na nas /. . . / I kad nas bacite u kakvu špilju, / naša će pesma odjekivati: / u susret će ići Velikoj Viziji / što je Budućnost krije: / velikoj Pobedi onih što grade / nad onima što razgrađuju, / kao Vi što nam dane razgrađujete, / nasmejana Gospodo. .« Vasiljev se nije vraćao ovom konceptu: da bi ga učinio *pesmom*, morao bi da se iz osnova promeni, — da umesto stila svojih nezavršivih Da-Ne opozicija (u sopstvenoj psihologiji, u jeziku, u strukturi pesme) dođe do stila koji bi se našao s one strane ovih opozicija.

[63] *Sinovi sutra*

[64] *Pevač.* (Takođe objavljeno prvi put u knjizi *Pesme.*)

[65] *Kaktusi*

— kao oslobođenja Sina od tiranije Oca, — on je, apsolutizovan, greh prema načelu života koji je ovde osuđen na rasturanje (na zalutalost u apsolutnosti): greh prema Majci.

U simbolički konfuznoj poeziji Dušana Vasiljeva simboli Oca i Majke možda su najčistiji: Otac je načelo postojećeg socijalnog poretka; Majka je fundamentalno načelo života kome protivureči postojeći poredak (Otac). Zbog toga, u najvišoj pobuni Vasiljeva, u pesmi *Plač Matere Čovekove*, Majka govori kroz Sina (ali i Sin govori kroz Majku); pozivajući »da grozne laži / koje se rađaju u ime Oca i Sina / sahrane Sin i Mati«, ona doziva vaskrs Čoveka pobunom Sina protiv Oca: Sin će postati ovom pobunom Čovek, tako da je ova pobuna vraćanje Sina Majci. Kao što čovek treba da postane *Čovek*, tako (u njemu) i »mati treba da postane *Mati*«.[66] Postojeći čovek (koji je ispod Čoveka) jeste zabludeli Sin Majke. Majka je između Oca i Sina, nada čoveka u Čoveka, ali ova nada uvek je iznova »prevarena«:[67] Majka je ovde Majka apsolutnog života koji se hoće apsolutnim (»čistim«) htenjem apsolutnog Hoću, ili majka apsolutnog Čoveka ovog apsolutnog života, i ona upravo zato ostaje nedostižna. Ona je apsolutnost s onu stranu izbora. Neka Majka bez Oca, kao neki život bez izbora, bez socijalnog opredeljenja, nedostižna ili nemogućna Majka (nedostižnog, nemogućnog Čoveka); nema Majke bez Oca: nema života bez »ideala«, »smisla«, »snova«, koji se artikulišu u socijalnom poretku. Nema života *neposredno*, kao života Sina Majke bez Oca, nego samo *posredno*, preko izbora u svetu. Majka bez Oca je nedosežna apsolutnost koja vodi u zabludelost i u kajanje zbog toga (isto kao i kajanje čoveka u Vasiljevu prema apsolutnom Čoveku): ona je »prodana«, »jer u naše dane / uvukla se kob Majke prodane / i svi ideali srušili se«;[68] to je rušenje Majke, u osećanju krivice pred njom: majka »pada u prah« zbog grehova Sina,[69] ona tone u moru tih grehova.[70] Ali ona ga napušta: ona

[66] »Da, mi smo sve hteli dati, / da mati postane Mati!« (*Oblaci*).

[67] U pesmi *Ocevi i deca* poručuje Vasiljev očevima: »Božanstvenosti nema na vašoj ruci« (u pesmi *Sinovi sutra* uzviknuće on: »Ocevi lažu! Ocevi lažu!«), ali i to: da od očeva sinove dele »reke krvi« i »majke prevarenih nada«: »kada nas reke krvi dele, / i majke prevarenih nada, od bola svele (. . .) neko se mora prošlosti svoje odreći«.

[68] *Nesreća*

[69] »gde pada u prah Mati / za grehe Sina« (*Noć*).

[70] »i u moru mojih greha / moja crna majka tone« (*Zvona*).

od njega ništa ne želi,[71] ali zato što je simbolička projekcija njegove neizabranosti kao besciljnosti ili nemogućnosti stvarnog htenja: on je onaj koji pokušava da stane na »sto staza« i koji zbog toga nije čovek nego zabludelost u vančovečanskoj apsolutnosti.[72] Majka njegova je nedosežan apsolutni život, o kome je san rođen u apsolutnoj negaciji (među mrtvacima u rovu). To je Majka apsolutne pobune, u znaku apsolutnog ateizma koji je totalni nihilizam kao totalno nepripadništvo, Majka duha »levih ekstrema« koji nosi u sebi svoju neumitnu propast: Majka koja će od Majke pobune, koja poziva Sina da probode, ponovo, rebro Učitelju iz Jerusalima, da se preobrazi, neumitnošću ovoga gubljenja (zabludelosti) u apsolutnom (kao u onome što je van izbora), u Mariju, »majku patnje i udesa«, majku tog istog »Učitelja«, ali koji je ovde još samo stradalnički Sin jer »svi se oltari ruše« (tu gde nema izbora), Sin apsolutne negacije ili apsolutne napuštenosti:

Marijo, majko patnje i udesa
što kobno klikću pred pragom duše,
svi se oltari ruše,
i niko svoje snove ne spasava

(Pesma o Majci Mariji).[73]

To je neumitnost duha »levih ekstrema«, ili duha apsolutne negacije čiji put je »krvava hiperbola«:[74]

Pred nama nema božanstva!
Mi ničija nismo deca!
Mi i u ekstazi pijanstva,

[71] »majke, pogažene, satrvene, svele, / ništa više od nas ne žele« (*Umor*).

[72] »I na sto staza htedosmo stati. / — / Ali na svakoj po jedna Mati / reče nam da ni mi nismo ljudi« (*Smrt pokolenja*).

[73] Objavljeno kao peta pesma u malom ciklusu *Pet prostih pesama*, *Misao*, 1923, knj. XIII, sv. 91. — Otuda, uostalom, i povremena ali nesumnjiva kolebanja u njegovome ateizmu. Tu se ukazuje Hrist »ko ideja, / čista, bela, uzvišena, / čiju pobedu u sebi nosi« (*Hristos pred Pilatom*), tu se Juda javlja doslovce kao u Svetome pismu (*Juda*), tu se čak stihuje propoved sveštenika u crkvi: » . . . Kada se život i krv i znoj i trud / sliju u Večni Sud — / to je tajna najsvetija« (*Najsvetija tajna*). To su, po pravilu, *slabe* pesme i ne izražavaju bitnog Vasiljeva, koji nipošto ne može da bude pesnik krvi koja se »sliva« u Večni Sud: ali one otkrivaju, takođe, njegova lutanja i njegove pokušaje (uzaludne) da se izabere.

[74] »Naš je put krvava hiperbola« (*Pesma o meni i Eolu*).

kada nam noga od strasti kleca,
još uvek sve možemo.
Oh, mi, krvnici svakoj ideji,
pokatkad samo nad svojim dušama,
da niko ne zna, plačemo

(*Naraštaji*). Ovo »sve možemo« završava u svesti o sopstvenoj tvoračkoj nemoći ili svemoći destrukcije: zbog toga to nije samo krvnik boga već ovaj »*krvnik svakoj ideji*«, svakom smislu, svakoj mogućnoj istini, ali koji se užasava svoga »krvništva«, koji *plače* zbog njega. Pobunjenički ateizam Vasiljeva izveden je iz njegovog očajničkog nihilizma (u znaku defetizma čoveka koji peva posle rata): taj ateizam je stihijno-nagonski pokušaj Vasiljeva da anti-ideološki nihilizam, koji je delo zalutalosti ili života bez »svetinja«,[75] preobrazi u ideologiju apsolutnog Čoveka koji je svetinja samome sebi ali koji se gubi u sopstvenoj apsolutnosti i koji uništava svaku ideologiju. Apsolutni ateizam (nihilizam) ne može biti ideologija. Ako su »greh« i bol (u rovovima) upućivali na ovoga Čoveka, taj Čovek takođe upućuje na »greh« i na bol. Bol u ovom apsolutnom Čoveku jeste bol ne-izabranosti; to je *samo-izabiranje bola tu gde nije mogućan nikakav izbor*. To je bol nezavršivog Da-Ne; užas fizičkog uništavanja čoveka, iz vizije (u pesmi *Bolnice*):

Vuku se drumom bolnice sa smradom,
i vidimo ih svuda,
u sebi, u snu, u molitvi,
u oblaku nad gradom,

Vasiljev je, neizbežno, doživljavao kao *užas ubijanja vere*, pa je zbog toga sa stihova ove vizije *bez ikakve pripreme* prelazio na stihove:

Zalud smo veru u pomoć zvali;
naša su tela široki kanali,
i njima žute bolnice plove.

(O, ko će nam doneti grančice maslinove?)

Zaboravili smo postati tvorci,
veliki, slobodni tkači.

[75] »Čovek je zalutao / i svetinje mu je požar progutao« (*Bolnice*).

U našoj sivoj, pokislој povorci,
svi smo samo sitni podražavači.

Tela su »široki kanali« kojima, nezadrživo, sve otiče: ne samo telo čovekovo nego i telo pesme. Nema vere i zato nema tela: nema tvoraštva (nego samo ovog oticanja »širokim kanalima«), sve je samo privid, i »telo« vizije i »telo« reči, — sve je samo »*podražavanje*«. Ništa nije odsudno. Nema vere i zato nema reči: »I niko nema vere / da rekne jednu otsudnu reč«.[76] Reč je reč samo ako je »čarobna« ili »odsudna«: ako je reč u veri. Ovo obogovljenje reči zbog toga neumitno vodi razočaranju u nju, pa čak i izvesnoj ravnodušnosti prema njoj; ponekad poetska stvarnost blesne kao i sama stvarnost: *kao munja*, i tada dolazi do koncentracije koja ima dejstvo neke *neodoljivosti;* ali to su samo bleskovi: sve drugo, u pretežnoj masi pesme, u najvećem broju stihova, jeste dekoncentrisanost koja nije dovedena do poetskog osmišljenja jer je podržana apatijom, ali i ovom ravnodušnošću koja, na mahove, ume da pređe čak i u prezir prema jeziku, razlabavljujući formu pesme preko dozvoljene mere.

Svakako, pesnička mladost Dušana Vasiljeva, njegovo veoma obilno pisanje (često je pisao i po nekoliko pesama na dan), ali bez iskustva stvarnoga pesničkog *rada*, tome je veoma važan, pa ipak ne i jedini vinovnik: ova *labavost* forme, koja se doživljava kao *aljkavost*, i u kojoj se nebrojeno puta gubi svaka nada za poeziju, prouzrokovana je i razočaranjima D. Vasiljeva u reč, u njenu nemoć da bude »čarobna« reč kojom će svetovi u svoja bića da se vrate. Ta reč je *prazna* jer nije »*čarobna*«; i ona nije odsudna (nije bitna) jer je reč bez vere. Ona ne vodi biću nego, ñaprotiv, svojom *praznином* kao da udaljava od bića, onako uostalom kao što to čini i forma; sve je samo nasilje forme nad sadržinom: »Zalud nam duša otvara / sve prostore svoje i vrata, — / nama će svaka suština / uvek ostati nepoznata. / Forma je silnik, a sadržina / sirota, mala Snežana«.[77] Nasilje forme nad sadržinom jeste nasilje privida nad istinom, nasilje fatamorgane i halucinacije nad stvarnošću: uskraćenost suštine kao uskraćenost bića samome sebi, ili kao nasilje ne-bića nad bićem. Forma je silnik jer je svet bez bića (bez suštine): svet čija

[76] *Kolon*
[77] *Prošlost, II*

svaka forma je prazna i zbog toga netvoračka. Ako je Vasiljeva zahtev za suštinskim Čovekom vodio u poeziju čiji neki akcenti ostaju *nezaboravni*, ovaj isti zahtev kao da ga je istovremeno i onemogućavao za poeziju, i to pre svega ovim osećanjem »silništva« forme, osećanjem koje ga je gotovo guralo u *ravnodušnost* prema njoj, onemogućavajući mu često svaku izrazitiju pesničku disciplinu. Ako je on, pevajući sa same granice morala i poezije (iz moralne groznice, kao nijedan drugi pesnik njegovoga vremena), dolazio do izuzetnih poetskih obasjanja, u toj moralnoj groznici kao da je stizao i do na sami prag sumnje u poeziju kao sumnje u ovu »silničku« formu. Zbog toga ostaje otvoreno pitanje da li bi on, da je nekim čudom uspeo da izbegne smrti, ikada došao do ove discipline ili bi ostao da bludi između očekivanja »čarobne reči« i razočaranja u reč, ako već ne bi i prestao da piše pesme: zar Noć ove bludnje može da traje duže od munje na smrt ranjene mladosti?

Žarko Vasiljević

Žarko Vasiljević štampao je prvu pesmu u časopisu *Dan*, 1. jula 1919, pod naslovom *Smrt lepoga čoveka:* dok »drsće srebrna noć« i dok »breze gole ćute u mesečini«, u tišini »nariču blede, očajne žene«; to su ostavljene žene, koje očajavaju za lepim čovekom: one bi htele da se on vrati »sa belih mostova, / lep kao srebrna noć. / Htele bi da ih pije, / umara, / silan kao neka divlja moć«; ali, »negde u jednoj sobi / — mnogo je tamo cveća / i sveća — / večnost minute drobi«. To je ekspresionizam, u spoju erotike i smrti.

Godine 1938. štampao je Vasiljević pesmu koja se zove *Kako sam u vozu ubio čoveka;* to je pesma o ćutanju koje ubija čoveka, o neopštenju među ljudima kao najvišem grehu: u vozu, nepoznati čovek je, očigledno, nešto hteo da kaže, ali »oborio si glavu i gledao mu samo vrhove cipela, / pa sada ne znaš ni boju njegovih očiju«. Njegova smrt nije »smrt lepoga čoveka«, nego je to smrt odbačenoga, smrt u potpunoj otuđenosti: taj čovek nije na mesečini, donet talasima erotizma i smrti, nego on, odbačen, ubijen ćutanjem drugoga, »sedi sada i plače na kamenu kraj puta«. Ipak, možda je u rđavoj savesti koja je napisala ovu pesmu, u žudnji (gotovo bolnoj, zaista) za opštenjem među ljudima, nešto i od Vasiljevićevoga kajanja zbog svega što je svojevremeno, na svojim počecima, bio napisao u prve dve svoje zbirke (*Šaputanja*, izd. *S. B. Cvijanović*, Beograd, 1924, i *Minijature*, izd. *Raskrsnica*, Beograd, iste godine). Nema u tim zbirkama ni najmanjeg nagona za opštenjem sa ljudima. Suština

tih zbirki je ćutanje i neslušanje čoveka, ni u drugome, ni u samome sebi: tu, nesumnjivo, ima odjeka ekspresionizma, ali je novoromantičarski pokret u tim zbirkama, — a posebno u prvoj, i značajnijoj, *Šaputanja,* — izrazitiji od njega. Tu ima Crnjanskog, ali ne samo u zvuku ponekog stiha, nego u povođenju za onim što je najkarakterističnije u posle-ekspresionističkom, novoromantičarskom Crnjanskom, a što se pre svega iskazuje pokušajem oslobođenja od svake racionalno određene, *ciljne* radnje, u nastojanju da se prihvati apsolutna besciljnost, i to tako što će *nemogućna radnja da se ponavlja kao jedino mogućna.* Pesnik je onaj koji može svakoga časa da ponovi:

spustim telo na svilene pute
pa kupim zvezde rasute,

onaj čiji najviši ideal je obeležen stihovima:

da lovim senke kroz mesečine
i u more da bacam zvezde.

Njegovo srce raznele su »daljine bele«; zbog toga on pogledom budi brda u zoru, a dlanovima mora i šume u cvetu (ako već ne seje »čipkaste oblake«); on ispruži ruke za daljinama, i grli daleka ostrva i tmine katedrala; tuga njegova je jedino tamo gde se on seća »pogleda svog / zaboravljenog negde na krilu galeba / u prostoru između zemlje i neba«. On peva »iz duše jednoga krina / što lebdi sa azurnih visina«: on, očigledno, *ćuti,* ili čak gleda (ćuteći) u vrhove cipela čoveka u vozu preko puta sebe. Tu negde, on će od sreće poljubiti svoj dlan, jer se na njemu rodio novi dan;[1] desiće mu se, u tome istom vozu, i tako nadnetom nad sopstveni dlan, da na njemu vidi *stigme* koje vapiju za hristovskim danima;[2] desiće mu se da poveruje da je sve »jedno večito raspeće«; ali, kao što je njegov svet sav od senki, mesečina, svile (sasvim Crnjanskove) i ruža, tako su i njegovi »hristovski dani« prepuni ovih nadstvarnih ruža. Sledити Hrista ne znači ovde slediti patnju, nego slediti nekakav novoromantičarski mit o

[1] »I tada pun sreće poljubim svoj dlan: / na njemu novi rodio se dan« (*Šaputanja,* str. 27; u ovoj zbirci, osim pesama štampanih kao prolog i epilog, u tri ciklusa *Šaputanja, Nostalgija paučina* i *Vetrenjače,* pesme su bez naslova).

[2] »Na dlanovima mojim / stigme duboko urezane / vape kroz noć / hristovske dane« (*Šaputanja,* str. 37).

apsolutnoj harmoniji; tu gde je »možda let galeba / isto što i problem boga«, »Hrist tka svete ćilimove, / blagom nas rukom tače / i zove. / — / Pođi. / On ruku ti pruža, / uđi u mene po lišću ruža / i čuj, kako vaskrsenja / poju«. Duša je »meka ko trava«, i iz nje »život vaskrsava«: »moja me duša čeka, / moja mi duša vaskrsenje sprema, / jer smrti nema«.[3]

Nema smrti, ali nema ni vaskrsenja. Nema materije, ali nema ni nadmaterijalnog.[4] To je jedna lažna transcendencija ili lažna sloboda u nadmaterijalnom: *kosmizam* ranoga Žarka Vasiljevića je idealizam savršene bezuslovnosti, s onu stranu drame tela i intelekta; u osnovi njegovoj je pokušaj odbijanja drame smisla: ono što je oslobođeno od svakog uslova oslobođeno je od svakoga smisla. Biti bezuslovan, u novoromantičarskome stilu, znači biti dosledno bez-smislen: radnje, koje poduzima Žarko Vasiljević, u svojim kosmičkim igrama, negde između akrobatskog leta Siba Miličića i Crnjanskovog lebdenja u nebesima, jesu u suštini posvećene ovom oslobađavanju od smisleno-ciljnog: to spuštanje tela na svilene puteve, to kupljenje zvezda i lovljenje senki kroz mesečine, jeste, u svakome svom trenutku, jedan nemogućan rad koji, u savršenoj besciljnosti, treba da postane poetski upravo jer je, kao besciljan, nužno samo-ciljan. Tu nema objekta, jer nema rada; ali tu nema ni subjekta: Ja ovoga novoromantizma jeste Ja koje sanja totalnu emancipaciju od čovečanske kondicije, nekakvo apsolutno Ja, nad prostorom i vremenom, bez tela i bez sećanja, ali koje se, u stvari, emancipuje od samoga sebe. To je san o apsolutnoj (ili »beskrajnoj«) metamorfozi, ali u samome jezgru čovečanskog bića: san o metamorfozi uslovnog (i uslovljavajućeg) čoveka u bezuslovnog, njegovoga rada, sa ciljem kao uzrokom, u rad besciljan, u rad koji bi, s onu stranu svake uslovljenosti ciljem, postao rad ove apsolutne slobode, a koji se ostvaruje kao rad u praznom, ili sami rad praznine.

To je *ofanziva praznine, ali i ofanziva komike;* tu, gde se uslovno prikazuje kao bezuslovno, sve je samo komika neke apsolutne *glume,* nekoga pretvaranja koje, međutim, ne uspeva

[3] Svi ovi stihovi su iz zbirke *Šaputanja.*

[4] Naslovni list ove zbirke, koji je uradio Petar Dobrović, drastično protivureči njenom novoromantičarskom pokušaju oslobođenja od materije: to je crtež dve figure, čoveka i žene, gotovo »skulptorski«, sav od insistiranja na voluminoznosti i težini, na zatvorenosti oblika, linijom čija prenaglašena, pomalo čak brutalna, punoća kao da podseća na linorez.

da prodre u svest: dok dlanovima budi gore, i dok seje zvezde (rasute), ovaj »lepi čovek« novoromantizma jeste neodoljivo komičan, i to ne samo u svesti drugoga nego i u sopstvenoj svesti. Njegova komičnost dolazi od svesti da je sve to gluma metamorfoze, a ne neka stvarna metamorfoza. To je ona ista komičnost koja će se javiti u sentimentalno-samo-ironičkom narcizmu Miloša Crnjanskoga, a koja će (tražeći se kroz sve kosmičare srpske lirike posle 1919), da dođe do najpunijega (i najdoslednije negovanog) izraza kroz Ranka Mladenovića. Poznoekspresionistički i novoromantičarski kosmičar je neumitno komičar. On je za samoga sebe glumac. Njegov osnovni san jeste san o »beskrajnim metamorfozama«, san koji, svojom neostvarljivošću, osuđuje na glumu, i to na ovakvu, *komičnu*, glumu. Između stihova: »Poželim da budem večernja rumen / ili grumen / snežnih pahuljica. / Da budem čudni let ptica« i stihova kojima je Žarko Vasiljević (odmah zatim, u istoj pesmi), iskazivao želju:

na kakvoj ubogoj bini,
— pod šupom mesto sale,
da glumim uz razne geste
i kroz nevešte poze
jednu za drugom
— kroz večnost —
beskrajne metamorfoze,[5]

veza je neporečna i duboka. Ta »beskrajna metamorfoza«, kojom bi se čovek preobrazio u »večernju rumen«, u pahuljice, u »čudni let ptica«, mogu da budu samo glumljene, i to upravo ovako »kroz nevešte poze«: sa stihova koji objavljuju želju za ovakvim, apsolutnim, metamorfozama, neumitno se mora preći na stihove o glumi, i to na nekakvoj »ubogoj bini«, u nekoj *šupi* umesto u »sali«. Kosmos je ta šupa, ta uboga bina u njoj; pesnik je taj glumac, i to nevešt: »kosmičar« Sibe Miličić, koji je od pokreta ove »nevešte poze« očekivao lirizam nezgrapne »naivnosti«, kao lirizam vrhunske bezazlenosti, ili Ranko Mladenović koji je, polazeći od nemačkog ekspresionizma, u toj neveštini, dovodeći je do vrhunske nezgrapnosti, tražio stil nekakve kosmičke komike i groteske. Element komičnosti, koji je uvek prisutan u novoromantičarskom narcizmu Miloša Crnjanskoga, ali *potisnut*

[5] *Šaputanja*, str. 59.

izvanrednom (i neponovljivom) sublimnošću njegove fraze, u poeziji onih koji su, istovremeno sa njim, tražili svoju kosmičku avanturu kao avanturu apsolutne bezuslovnosti (tela i svesti), ili apsolutne metamorfoze, neuporedivo je upadljiviji, u toj meri da je u lirici Ranka Mladenovića postao osnovna determinanta stila. Ta komičnost (ali i komičarstvo) je neumitnost kosmizma »beskrajne metamorfoze«: u njoj će taj kosmizam da nađe i svoj kraj. U poeziji Žarka Vasiljevića, koji se razvija naporedo sa ostalim »kosmičarima«, — od 1919. do 1924, — koji je ponekada *književno* spretniji od nekih među njima, ali u čijim stihovima ima nedvosmisleno manje snage nego u njihovim (i to u toj meri da se on zaista javlja, i ostaje, kao *marginalna ličnost* posle-ekspresionističkog, novoromantičarskog kosmizma srpske lirike), ima nesumnjivih odjeka iz lirike drugih pesnika iste orijentacije, od Crnjanskog do Ranka Mladenovića. Ipak, ima u njegovom objavljivanju »beskrajne metamorfoze« kao glume, i posebno u pesmama na stranicama 57. i 58. knjižice *Šaputanja*, nečega *neumitnog*. On, koji se »smeje (. . .) začuđenim teleskopima / i logaritmima zvezdara«, hvališući se da je »pri svem tom svagda vešto držao balans / i skakao iz transa u trans / po tankim nitima što vezuju zvezde«, morao je samome sebi da se ukaže kao »*pelivan* sa bambusovom trskom / u letu zanosnom i drskom«. Pelivanstvo njegovo (pojačano ovakvim tvrdim, preglasnim, »primitivnim«, a najčešće i beskrajno banalnim, rimovanjem) jeste neumitno *komedijanstvo* »kosmičara«:

Metuću mesečevu masku na lice,
i kao kosmička čuvida
sa praporcima i baršunastom pelerinom
proleteću kroz karneval noći,
oslobođen četiri geometrijska zida.

I zaigraću svemirskom binom,
obaviću je šarenom serpentinom
i opijen zvezdanim vinom,
juriću za Mezulinom
violinskom balerinom.
Loptaću sa zvezdama kao žongleri,
izvodiću na trapezu stotinu čuda,
biću bajaco, arlekin i dvorska luda,
otvoriću rajske dveri . . .

I mesto četiri vola
vući ću nebom volujska kola,
od mene preplašena drhtaće zvezda svaka,
uzjašiću nebeskog raka,
i na njemu uz gitaru pevaću pesmu staru,
i pijan zadrmaću ravnotežu
na nebeskom kantaru . . .
oslobođen četiri geometrijska zida,
Ja: kosmička čuvida.

Ako ima tu još ekspresionističkog duha, on je pre svega u ovome »karnevalu noći«, u ljubavi za žonglere i arlekine, u želji da se »zadrma« ravnoteža (»na nebeskom kantaru«): to kao da je pokušaj da se ekspresionizam, kao san o oslobođenju od »četiri geometrijska zida«, oslobodi od novoromantičarske njegove »eterizacije« (od novoromantizma koji je dekadencija ekspresionizma, i upravo kao takav »eteričan«). Ali pelivanstvo, kao ekspresionistička sklonost ka groteski, ovde »kosmičku čuvidu« ekspresionizma neodoljivo potkazuje kao glumca pod maskom (pa makar taj pesnik-glumac tvrdio da je to samo »mesečeva maska«). Komika, sa izvesnim akcentima gротesknosti, čini i ovaj ekspresionizam (a ne samo novoromantizam) neponovljivim: u toj komici je jezgro autodemistifikacije ove »kosmičke čuvide«, njenoga samodemaskiranja.

Ako Žarko Vasiljević ovde nije našao poeziju, našao je strah od ove poezije kao glume ili kao ćutanja čoveka usred mora živoga, *stvarnog*, čovečanstva. U ovom strahu tražio je on puteve preobražaja. Deset godina posle prve svoje dve zbirke, objavio je on knjigu pesama *Bol ulice* (1934). Umesto »kosmičke čuvide« koja nalazi najveći povod za žalost u tome što joj je pogled ostao na krilu nekoga galeba,[6] pokušao je on da se zbratimi sa prostitutkom (bojeći se: da će ga ona, kada je bude nazvao sestrom, udariti pesnicom),[7] i da, umesto apoteoze novoromantičarskom Hristu, napiše, u nekoliko reporterskih poteza, negde

[6] »Kako je tužno sećati se pogleda svog / zaboravljenog negde na krilu galeba / u prostoru između zemlje i neba« (*Šaputanja*, str. 38).

[7] »Moja senka na trotoaru / most je između mene / i neke žene sumorno blede / . . . / A kad polako, pogurena, / bez nade i hleba, dođe do mene, / ja znam: nasmejaće se pakosno / i možda me udariti pesnicom / kada joj budem rekao: / Devojko — / Sestro — / Marija« (*Sestra na ulici*).

na padinama nemačkog socijalno pobunjenog ekspresionizma, ironični izveštaj o građanskom svetu, kroz opis smrti koju je našla jedna žaba skočivši »pred luksuznu limuzinu broj 1892 — Y«).[8] To je naglašeno okretanje prozi i, jednovremeno, odbijanje da se piše neposredno »lična« lirika, i to u nastojanju samo-objektivacije: u pokušaju da se govor *Ja* zameni govorom *o drugima*. U iskustvu Vasiljevićevom, ova zamena *Ja* sa On (i još češće, u množini: sa *Oni*), iskazuje se kao zamena novoromantičarskog lirskog (ali i poetizovanog) govora proznim govorom: kao da je ova proza, — po kojoj će stihovi Žarka Vasiljevića najsigurnije biti i zapamćeni, — neumitnost njegovoga pokušaja da iz sopstvene prividnosti (one iz *Šaputanja* i zbirke *Minijature*) izađe u stvarnost, tako da to može, odista, da se učini i kao njegovo nastojanje izlaska iz jalovo-estetizantskog »solipsizma« okretanjem tvoračkoj stvarnosti.[9] Ali *koja* je to stvarnost koju ovde pokušava da nađe Žarko Vasiljević? To je stvarnost drugih, ili stvarnost o kojoj se može govoriti samo u trećem licu: stvarnost koje nema tamo gde je Ja, projekcija osećanja sopstvene nestvarnosti ovoga Ja. Međutim, ovo osećanje nestvarnosti *svoga* Ja, projektuje se u osećanje apsolutne nestvarnosti *svakog* Ja. Ono *osnovno* što je pokušavao u prozi, dugim monotonim stihovima, da peva Žarko Vasiljević, to je upravo ova nestvarnost ili nemogućnost Ja. Vasiljevićev izlazak u svet jeste izlazak u svet nemogućnog Ja. On koji je, samo desetak godina ranije, pokušavao da se predstavi (pre svega samome sebi?) kao onaj što

[8] U pesmi *Žaba*: smrt žabe, pod točkovima automobila, ne dešava se samo »baš onoga trenutka kada je u gradskom parku / pao prvi žuti list«, nego i kada se ukazala »na raskršću visoko zavitlana bela rukavica«. Ta rukavica, koja je »ugušila urlik sirena na sve četiri strane sveta«, znak je da »jedna je žena pala u nesvest«, »reporteri su beležili i škljocali kodakom, / u dugom nizu psovali su boga šoferi i kočijaši, / i polako se došunjala ambulanta sa crvenim krstom na grbači. / Visoko uzvitlana bela rukavica sparušila se / kao probušeni cepelin. / Žabu i ženu odneli su u prosekturu«. Sve se završilo tako što je u sutrašnjim novinama ». . . izašla izjava / društva za zaštitu životinja / da su sve žabe iz države preneli aeroplanon na Zanzibar — / a uveče priređen je u tu čast banket za 100 osoba«.

[9] »Pesme kao što su *Sestra na ulici*, ili *Žaba*, nezavisno od toga da li su kao umetnost stvari uspele ili promašene, ne pišu se slučajno. One su prekid sa solipsizmom. Javljaju se onda kada i sam pesnik oseti da bez njih nema reda, i nema istine. A najteže je bez istine« (Mladen Leskovac, u predgovoru zbirci izabranih stihova Žarka Vasiljevića, *Lirski zapisi*, izd. *Matica srpska*, Novi Sad, 1949; v. isto u Leskovčevoj knjizi *Članci i eseji*, takođe u izdanju *Matice srpske*, 1949).

peva »iz duše jednoga krina / što lebdi sa azurnih visina«,[10] i koji je tvrdio, u svojoj glumi »beskrajne metamorfoze«, — u svome novoromantičarskom kosmizmu, — da svojim pogledom budi brda i zore, a dlanovima mora i šume u cvetu, sada nije u stanju, otkrivajući sebe kao glumca, da izgovori čak ni ličnu zamenicu prvoga lica jednine, Ja. On Ja zamenjuje sa On i Oni, iz »azurnih visina« ulazi u novosadske ulice, i gleda ljude a ne zvezde, ali svaki On, svi Oni u poeziji koju je Žarko Vasiljević tako pokušavao da napiše, takođe su bez Ja; svet drugih Žarka Vasiljevuća jeste objektivacija ovoga njegovoga saznanja nemogućnosti sopstvenoga Ja: to je objektivacija samootkrića građanskoga Ja (Ja građanskog sveta) kao proste mistifikacije, poetska materijalizacija fundamentalne krize građanske mitologije o ličnosti kao esencijalnoj stvarnosti. Ne postoji ličnost jer ne postoji njeno *tvoraštvo:* ne postoji mogućnost metamorfoze ili stvarnog rada (koji je određen imperativom metamorfoze). Mi ne stvaramo nego smo stvoreni; mi nismo subjekti nego objekti, koji su tuđi samima sebi i koji, u svojoj otuđenosti, uvek su kao Jovan Jovanović koji ne živi nego sebe *pronosi:*

Pronosio je ulicom sebe:
svoj kostur optočen mesom i mišićima,
pronosio je svoju krv, srce, mozak, creva

(Jovan Jovanović, činovnik).[11] Ovaj čovek *pronosi* sebe po onom istom *utvrđenom redu* po kome banatski vozovi aportiraju od jedne do druge stanice,[12] tu gde jedino »brojevi žive sa čovekom kao psi i verni su mu«,[13] gde tome istom čoveku ne ostaje ništa drugo nego, da posle godina takvog gluvo-slepog života-neživota, jednog dana otkrije sa užasom da živi samo njegovo ime, koje nije njegovo, da žive jedino ti brojevi njegovoga rođenja (njega koji se, kao Ja, nikada nije rodio). To je priča, u stihu, o nasilju nedelotvorstva, o najstrašnijoj patnji koja je patnja u svesti o sopstvenoj pasivnosti. Izvršen je, po volji automatizma utvrđenog reda stvari, zločin:

[10] *Šaputanja*, str. 15.

[11] *Letopis Matice srpske*, 1936, CCCXLVI, 1; *Lirski zapisi*. (Sve pesme, nastale posle knjige *Bolulice*, ovde su navedene iz izbora *Lirski zapisi.)*

[12] *Vozovi aportiraju; Letopis Matice srpske*, 1936, CCCXLVI, 1.

[13] Naslov Vasiljevićeve pesme iz iste epohe. (U istom broju *Letopisa Matice srpske.)*

Zatvore Petra Petrovića
u kožu, i kosti, u meso i krv,
zatvore ga u srce u mozak,
i puste ga da živi

(u pesmi *Brojevi žive zajedno sa čovekom kao psi i verni su mu).*[14] Tu nema literarnog naturalizma, nikada; ali tu ima jasnih tragova stalnog iskušavanja naturalizma ove pasivne egzistencije, naturalizma kože, kostiju, mesa, na koji upućuje pasivnost, to osećanje sopstvene zatvorenosti u sopstvenom telu kao u nekoj tamnici. To je otkrovenje bede najdublje, čoveka bez volje, bez opredeljenja, *činovnika* Jovana Jovanovića koji, »sa propisnim dokumentima u džepu i poreskom knjižicom«, ne zna razlog ničemu, pa čak ni »zašto je on, Jovan Jovanović«, »Zašto on nije broj 7, ili Gaurizankar, mitraljez ili leopard«; on se ničega ne seća, zaboravio je sve što su mu utuvili u glavu, na školskim časovima,[15]b ali »mora da se seća ko je, odakle je i kako se zove, — / kao da je važniji od Cezara, Napoleona i Pitagore, / da se seća, svakoga trenutka da se seća, / i svoga ureda, i svoga kostura da se seća, / jer će mu neko zauzeti mesto, oduzeti kostur, / meso, krv, mozak, creva, / njegova puna creva, / i jednog dana neki drugi čovek strpaće u džep njegove dokumente, / i podići će penziju mesto njega jednoga dana«.[16] Sve je potonulo u zaborav, ali zato da bi ostalo neutrnuto ovo sećanje Jovana Jovanovića na svoje ime, u stvari *sećanje na poredak* koji se produžava kroz Jovana Jovanovića, pretvarajući ga samo u jednu od bezbrojnih svojih manifestacija.

Najstrašnija slutnja do koje je došao ovaj pesnik raspadanja mita o građanskom Ja, o slobodnoj ličnosti, jeste slutnja da *živi formula, obrazac, običaj, a ne sâm čovek.* Čovek bi imao da bude samo nekakva *materija* u kojoj se realizuje ovaj obrazac. Otuda i *sociologizam,* koji ovde prodire u poeziju; on raste iz svesti o nemogućnosti ličnosti: postoji društvo jer ne postoji ličnost. Svako od nas stvoren je pre stvaralaštva. Mi smo, bukvalno, »gotovi«, napravljeni: naša svest je krajnje ograničena. Naš svet

[14] *Srpski književni glasnik*, 1938, LV, 6.

[15] »Zaboravio je kada je bila Maratonska bitka, / kada je umro Napoleon i kada su ubili Cezara, / zaboravio je šta je to Grillotalpa vulgaris« (*Jovan Jovanović, činovnik).*

[16] U istoj pesmi.

nije stvaralački svet: ne postoji mogućnost stvaranja jer ne postoji mogućnost metamorfoze. To je, nesumnjivo, svest o društvu koja prodire u novoromantičarsku »kosmičku čuvidu« i razvejava njene »nostalgije paučine«, ali svest opsednuta idejom svoje apsolutne determinisanosti kao idejom apsolutne nemogućnosti tvoraštva; to je slom mita apsolutnog indeterminizma građanske mistifikacije o apsolutno nezavisnoj, samodatoj, ličnosti, ali u znaku mita apsolutnog determinizma, i u slavu pasivnosti: ako tu više nema mesta čak ni želji da se glume (»uz razne geste / i kroz nevešte poze«) »beskrajne metamorfoze«, tu takođe nema mesta veri ni u kakvu metamorfozu. *Ne postoji metamorfoza; ali kako da postoji poezija?* Sociologizam je ovde izraz krize vere u poeziju. Jezik pesnika upravo kroz tu krizu, kroz ovo neverovanje u metamorfozu, otvara se prozi. Sociologizam i proza, i u iskustvu Vasiljevićevom, idu ruku pod ruku. Sociologizam, kao izraz pale vere u metamorfozu, doziva ovde prozu: kao što se ovaj pesnik iz bezbolnosti novoromantičarskih »azurnih visina« (»iz duše jednog krina«), spustio u *bol ulice* (da tamo vidi onu svoju žabu koju je pregazila limuzina, ili *da vidi,* takođe, kako će ga udariti prostitutka kojoj je šapnuo: Sestro), tako se i njegov stih spušta iz lako sinkopiranog grcanja i jedva čujnih kadenca u »nostalgiji paučine« u nizije ritma, otvarajući se sve većoj monotoniji. Velika *ekstenzija* na koju je on upućen (kao na nekakvo razlivanje po ovoj niziji totalne deziluzioniranosti, u monotoniji koja je utoliko teža ukoliko je dublja svest o nemogućnosti metamorfoze, ukoliko je nepodmitljivija svest o bezizlaznom ponavljanju onoga što jeste), izraz je tendencije ka prozi, i to kao tendencije ove svesti opsednute idejom o nemogućnoj metamorfozi, ili idejom o čoveku kao pasivnom objektu.

U poslednjim godinama međuratnog perioda (posebno između 1936. i 1939), u epohi u kojoj je fašistička apokalipsa sveta počela da se ostvaruje, i to upravo kao ovo pretvaranje čovečanskog subjekta u objekt, kao apokaliptičko likovanje sveta u kome »navijene ruke više prete i ubijaju nego što mole i miluju«,[17] Žarko Vasiljević našao se među pesnicima anti-fašističke inspiracije. On je naslutio da »možda još nije opasno, ali će sigurno biti opasno«,[18] tražeći milost za svoga druga, Jevreji-

[17] *Brojevi žive sa čovekom kao psi i verni su mu*

[18] *Pismo na adresu: Domnului Georgiu Sporea, Timoşoara, România* (iz 1936); *Spomenica Vasi Stajiću,* Novi Sad, 1938.

na Irica; godine 1938. štampao je pesmu *Reč dve o mome prijatelju Jevrejinu iz Novog Bečeja,*[19] 1939. ime E. T. A. Hofmana zamenio je imenom Karela Čapeka, prinoseći *Pesmu za mog pokojnog oca i za mrtvog znanca Karela Čapeka* kao ružu na grob Čehoslovačke.[20] Socijalni motivi, koji su se javljali još u zbirci *Bol ulice,* u dva-tri maha potisnuće sve drugo u senku, najavljujući približavanje ovoga pesnika pokretu socijalne literature: takva je, pre svega, pesma *Akvarijum između četiri zida,*[21] o nezaposlenom obalskom radniku Josifu Perku koji je poubijao svoju porodicu a zatim izvršio samoubistvo.

Ali, osnovnu svoju poeziju Žarko Vasiljević nije zasnovao na ovim viđenjima i osećanjima: njegovo neverovanje u metamorfozu držalo ga je daleko od svakog buntarstva.[22] U njemu je, čak,

[19] Antinacistički karakter ove pesme (objavljene prvi put u *Vojvođanskom zborniku,* Novi Sad, 1938) izražen je gorko-ironičnim opisom posete porodici pesnikovog druga iz detinjstva, Jevrejina, sitnog trgovca: »I dok je Rifke donela belu kafu, maslo i zemičku, / Jakov, Isak i Avram pogledali su me ispod oka i nisu znali šta da počnu, / i sigurno se u sebi jedili što su me poljubili u ruku, / baš kao što sam se i ja zbog toga jedio; / i dok je moj prijatelj Jevrejin iz Novog Bečeja šaputao mrtvački psalam na oh, / kao da mrmori nad torom pod talesom na grbači, — / ja sam u času primetio da moj prijatelj Jevrejin pod talesom / ima krive noge i krive noge imaju i Jakov i Isak i Avram / i zastideo sam se smrtno i zapitao postiđen / kako da to u detinjstvu nikad nisam primetio. / — / Pa sam se sav skrušen setio / da je 24. maj godine 1937. posle Hristova rođenja, / a 19 godina da je prošlo posle Svetskoga rata / i da sada već svi znaju da Jevreji imaju krive noge još od zidanja piramida«. (O tragici Jevrejina, kao *sustastvenoj* tragici čoveka, — ali s težištem na tragici postojanja uopšte, — pisao je pre Vasiljevića Mladen Leskovac: to je pesma *U spomen Samuela Eleazara Roba,* štampana u knjizi *Tri prema jedan za poeziju,* 1934, koju je Leskovac objavio u zajednici sa Nenadom Mitrovom, Dušanom Mikićem i Žarkom Vasiljevićem. Iako je ova Leskovčeva pesma, — kao uostalom i sva njegova poezija, — neuporedivo intelektualno složenija, prožeta melanholično ozarenom meditativnošću koje nema u poeziji Žarka Vasiljevića, nije isključeno da je ona značila izvestan podsticaj za Vasiljevića. Uopšte, izgleda da je Mladen Leskovac podsticajno delovao na Vasiljevićevo široko otvaranje ritmovima monotone naracije, koji su u njegovoj poeziji došli do izražaja pre nego u poeziji Žarka Vasiljevića.)

[20] Ta pesma » . . . zapravo i nije napisana povodom Karela Čapeka, nego u vezi sa literarnim reminiscencijama na E. T. A. Hofmana (pa je, kada se tako čita, ona možda i jasnija), što se jasno vidi iz njegovih preostalih hartija; ali on je u onome trenutku hteo da naglasi svoju solidarnost sa već porobljenom Čehoslovačkom, pa u prvobitnoj redakciji precrtao jedno ime, zamenivši ga drugim, aktuelnijim« (M. Leskovac, u navođenom tekstu).

[21] Štampana takođe u *Vojvođanskom zborniku.*

[22] U stvari, mogli bismo reći: njegov *sociologizam* ili njegova sociologizirana svest. Kao izraz pasivnosti, u smislu apsolutnog determinizma, on je i *sredstvo* pasivizacije. Ako, linijom ovoga sociologizma, može da dođe do otkrića suštine

bilo nečega izvanredno sklonog prigušivanju svakog intenzivnijeg doživljaja i svake intenzivnije misli. Ako je neosporno proniknuo u sva zla apsolutizovane norme, ipak je u njemu postojao i duh sklon tihom zamiranju u ritmovima njene monotonije. U strogom poretku norme, koji ne dozvoljava ništa nepredviđeno, on je otkrivao sav užas automatizma koji čoveka pretvara u lutku-čudovište navijenu na feder, ali je umeo, ipak, u njemu da potraži i tamnu lepotu uspokojavajuće monotonije. Ako automatizam uništava svest, i tvoračke sile čoveka, njegovo pravo ali i *dužnost* (prema sopstvenoj egzistenciji) da samoga sebe ostvaruje, on ne nudi samo užas, niti je život-poluživot u automatizmu neprestano iskušavanje ovog užasa. Automatizam, kao neprestano ponavljanje više volje utvrđenog reda stvari, deluje poput droge utehe, upravo ovom monotonijom ponavljanja. Ako onemogućava stvaranje, on takođe uskraćuje i neizve-

postojećega sveta, u kome je tvoračka ličnost osporena, pa u tome smislu i do *stava* koji podrazumeva poziv na negaciju tog sveta, sam taj sociologizam javlja se kao instrument pasivnosti i protivureči ovome stavu.

Tako je, uostalom, i u pokretu socijalne literature: moment pasivnosti, u ovome pokretu koji je bio usmeren pravcem revolucionarnog aktivizma, dat je u njemu samim sociologizmom. Taj moment pasivnosti jeste *rđava savest* ove literature (a posebno njene poezije): otuda, dobrim (ili čak i najvećim?) delom njene aktivističke izjave, ali koje ostaju izvan teksta, i u nesavladivoj protivurečnosti sa njegovom unutrašnjom logikom i duhom, onako kako ovaj aktivizam nužno mora da ostane nešto »spoljnje« za ovaj pasivistički (i pasivizirajući) sociologizam. Sve *građansko* u ovoj literaturi koja je, politički, anti-građanska, zajemčeno je ovim sociologizmom. To je *proza* usporenih ritmova, bez metafore (bez vere u metamorfozu), to su *banalnosti* svesti zadržane u datom poretku (»normirane«), bez unutrašnje antiteze, i to je tematsko pisanje: pisanje »na temu« koja je a priori data onako kako je svet a priori dat, odnosno onako kako otkriće sveta nije istovremeno sa otkrićem pesme, kako nije pesničko: pesnički čin je aposteriloran čin, ili čin bez otkrića. Nema otkrovenja jer nema metamorfoze.

Sve je vraćanje datom ili neprestano zakašnjavanje pesnika za svetom. Realistička vernost svetu ovde je, u stvari, samo privid iza kojeg se krije nevernost metamorfozi (poeziji) kao suštinskom svetu, ili svetu u kretanju, u promeni: ova proza »unormirane« svesti, ovaj zdravo-razumski stav kao antiteza svakom, pa i najmanjem, pokušaju metamorfoze, proza u monotonim ritmovima zdravo-razumske svesti za koje nema *čuda* i otkrovenja, jer nema metamorfoze. (I u svetlosti stihova Žarka Vasiljevića postaje sasvim jasno da je *nadrealizam*, u ovo isto doba, u suštini bio pokušaj da se spase *vera u metamorfozu, kao vera u poeziju:* za nadrealizam je vera u poeziju izraz vere u metamorfozu, ona je *sama metamorfoza na delu*, a pesnički čin, zbog toga, čak revolucionaran čin. U tome je suština njegovoga odbijanja građanskog realističkog sociologizma, u tome je i suština njegovoga sporenja sa pokretom socijalne literature.)

snost tvoraštva, njegovu pustolovnost: on uranja, monotonijom, u tišinu polusvesti.

Žarko Vasiljević je, u najznačajnijim, najzrelijim svojim pesmama, pesnik ove monotonije. On je pokušavao da dođe do *poezije monotonije*, ili do poezije svesti koja se gasi. Svakako, ova monotonija, da bi postala izvor poezije, podrazumeva nemirenje sa sobom, kao nemirenje sa trajanjem. Međutim, to nemirenje mora da bude *minimalno:* da se bude *pesnik* monotonije, potrebno je upravo takvo, minimalno, nemirenje, ono čiji intenzitet neće prevazići monotoniju ponavljanja, ali koji će biti ipak dovoljan da ritam monotonije dođe do sluha i svesti, *da se čuje.* Potreban je, u izvesnom smislu, *dvoličan* stav prema monotoniji, stav kakav je u samoj srži *prozne poezije* Vasiljevićeve, i koji ponavlja stav *građanskog anti-građanstva* Žarka Vasiljevića. Potrebno je i prihvatanje i neprihvatanje monotonije, izvestan umor koji u monotoniju zagnjurava, ali i izvesna gorka ljubav za sve monotono, kao za sve što se gasi: za *blaženstvo gašenja.*

U stvari, to je dvoličan stav prema normi: ako norma oduzima tvoračko pravo, ona kao da zauzvrat uspokojava; nismo, istina je, tvorci, ali naše netvoraštvo je i zaštićenost od muke i rizika tvoraštva. To je i Vojvodina Žarka Vasiljevića: zemlja građanskog utvrđenog reda, s onu stranu svakoga sna o »beskrajnim metamorfozama«, zemlja neke pregorelosti, kada je život sveden samo na trajanje po tom redu koji je strogo utvrđen kao i red banatskih vozova koji, kao nekakvi poslušni psi, *aportiraju,* stižući uvek u određeni čas i minut na određenu stanicu. Svakako, i taj voz zna *za klase,* i Žarko Vasiljević je to video; ali ta njegova vizija klase rastače se u sentimentalno-ganutljivoj senzaciji nečega što bi, svojim ponavljanjem, otkrivajući uvek iste ljude u uvek istim pejzažima, u svojoj skučenosti i umanjenosti, gotovo naslutilo nekakvu bajkovitost. Tu će (u pesmi *Banatski vozovi)* Žarko Vasiljević da vidi kako

Mali vozovi po banatskim ravnicama
prenose ljude, pakete, stoku, pisma i bicikle
u drugoj i trećoj klasi i furgonima.
Treća je klasa pretežno zastupljena,
u njoj je Srbadija, Vlasi, Švabe i nešto ruskih kneževa,
dok je jedino odeljenje prve klase skoro uvek rezervisano za direktora šećerane i fabrike salame.
Prva klasa, sa spuštenim zavesama, liči na uparađenu austrijsku groficu,

kočeperi se duž pruge, i strah je i trepet malih stanica,
bokternica, salaša, melenačke bare, raspeća po drumovima, litija
i skitnica.
Svi se oni zastrašeno zbiju ili polete niz šine natraške,
samo se poneka hrabrija telegrafska motka
— brbljava usedelica sa belim peruškama na šeširu —
uspravi, razgrne zavese i radoznalo pogleda unutra,
pa pusti niz žice vest da je iz Pančeva pošao gospodin direktor
šećerane
sa svojom ljubaznicom iz Pešte,
i brblja, brblja, za sve stanice do Kikinde i Bele Crkve, za sve
poštarice, apotekare i redakcije lokalnih novina,
i pritom moli za diskreciju.

Ove stihove kao da je pisao *reporter* koji odlično poznaje Vojvodinu »meseca maja godine 1936«. Ironija, koja se tu javlja, jeste nesumnjiva; ali ona završava na nivou blago-humornoga karikiranja. Reporterski smisao da se, jednom rečenicom, što je mogućno plastičnije (najčešće otkrivanjem neočekivanih i paradoksalnih veza), opisom spoljnjeg vida stvari, otkrije njihova skrivena suština, i to na način koji, sredstvima što kraćim i što efikasnijim, istog trenutka aktiviraju čitavo iskustvo čitaoca, tako da tu čitalac otkriva ono što je znao, — ali nikada tako »izrazito« (to su vozovi banatski koji »prenose ljude, pakete, stoku, pisma i bicikle«), — vodi brzom iscrpljivanju slike: reporterska efikasnost slike ravna je ovome njenom brzom i lakom iscrpljivanju. Vrhovna senzacija do koje tu dolazi jeste senzacija otkrivanja staroga na jedan relativno nov način: ono jedino što može tu da pleni, jeste upravo u ovoj sposobnosti Vasiljevićevoj da, ne tražeći nikakav veći napor od čitaoca, — a pogotovo ne stavljajući se nikad u položaj nekoga ko govori čitaocu nešto što ovaj dotle nije znao, — na jedan nenametljivo nov način kaže staro opšte iskustvo. Novost toga načina je, međutim, sasvim mala; Vasiljević uvek zauzima stav krajnje skromnosti pred čitaocem: on ni jednoga jedinog trenutka ne napušta okvire asocijativne norme. Pesnik norme u svetu, on je i pesnik norme u asocijacijama. Njegova skromnost jeste skromnost u asocijacijama: *skromnost ili unormiranost*. Ostajući u datome njihovom koordinatnom sistemu, on ni jedan jedini njihov element ne menja u njemu samome. S onu stranu svake metamorfoze, on je s onu stranu svake metafore: najviša smelost, koju je sebi dozvoljavao u ovoj opisnoj, dosledno nemetaforičkoj

poeziji, jeste ona koja se, u ovoj pesmi o malim banatskim vozovima, iskazuje otkrivanjem hrabrosti »telegrafske motke« (»kao brbljave usedelice sa belim peruškama na šeširu«), koja »razgrne zavese« da bi videla direktora šećerane sa njegovom ljubaznicom iz Pešte. U toj *sličici*, — u tom malom incidentu mašte? — ima nečega što kao da pre svega demonstrira svoju nezlobivost i potpunu bezopasnost, nečega možda pomalo »nestašnog«, i u tome smislu sasvim »prihvatljivog« (čak i za samoga direktora šećerane?). To je podsmeh, svakako, ali veoma blag, i sasvim pomirljiv: ironija koja je »mala«, onako kako su ovi vozovi »mali«, tako da izgledaju kao neke dečje igračke, a sam banatski pejzaž kroz koji oni, »kao dresirani psi«, prolaze, iako je krcat realistički besprekorno uočenih »pojedinosti«, zbog toga se pretvara u pejzaž od kartona, takođe namenjen dečijoj igri: ovim stihovima o direktoru šećerane iz prve klase slede, bez ikakvoga trzaja (čak i bez najmanje promene u ritmu i tonu), i po istom utvrđenom sistemu asocijacija standardnog iskustva banatskoga sveta, stihovi:

A mali navijeni vozovi jure, dahću, kočopere se dalje
i srdito se zaustavljaju u Kumanima, da zbace bure kolomaza za
bakalina,
ili negde u Alibunaru, da spuste ljubavno pismo za mladu
učiteljicu, a u Jasenovu sa respektom ostave sačmu i patrone za
lovca, moga dedu.
pa onda, kao otkinuti sa lanca, zalaju na koke šefa stanice.
kod rampe okade parom zapregnutog Čilaša i Gidrana,
i mašući repom kao dresirani kučići lepo po voznom redu
zastanu svuda gde treba
i strpljivo puste konduktera da im po hiljaditi put dovikne kod
koje su stanice stali.

Žarko Vasiljević je kao ovaj kondukter njegovih malih vozova-igračaka: on nam na svakoj »stanici« sećanja »dovikuje« ono što smo znali, starajući se da ne propusti ni jednu jedinu stanicu našeg standardnog iskustva (pa je njegova pesma kao ovaj mali banatski voz, »dresirani pas« koji aportira na svakoj stanici ove asocijativnosti), iskustva oličenog u ljubavnom pismu za mladu učiteljicu, sačmi za lovca-dedu, u kokama šefa stanice, konjima (Čilašu i Gidranu) zaustavljenim pred rampom: radost koju on nudi jeste pomalo sumorna radost otkrivanja poznatog, ili radost večitog vraćanja (radost ponavljanja): tužno-bolećiva,

lakim humorom osenčena radost zbog zatvorenosti u poznatome krugu, kao u kući, radost familijarnog intimiziranja ili umanjivanja, svođenja svega na »malo« kao ono odavno poznato što se neprestano ponavlja.

Ponavljanje je ovde u funkciji blagog začaravanja. Elementi koji se ponavljaju ne odvajaju se od ideje stvarnosti, ali oni postaju i funkcije večnosti onoga što se ponavlja: oni su uvek reportersko-realistički nabrojani i opisani, ali kroz njih se oseća, uprkos sve realističnosti, dah neke večnosti koja, međutim, ne plaši nego uspokojava. Sve je malo (a ne samo banatski vozovi), jer je sve prisno poznato; ali i mi kao da se, kroz Žarka Vasiljevića, umanjujemo: zaboravili smo užas od automatizma čoveka-lutke, strah od sudbine Petra Petrovića i Jovana Jovanovića, a znanje da »navijene ruke više prete i ubijaju nego što mole i miluju« gubi se potpuno u ovom melanholično-humornom predavanju blaženstvu neprestanog vraćanja u poznato, u stvari blaženstvu »dresiranosti« koja nas podetinjuje i koja naš svet kao da začarava. Ova stvarnost bez metamorfoze umrtvljuje i poslednji jači instinkt tvoraštva; umanjujući se, ona kao da umanjuje i nas same. To je podetinjavanje sveta bez volje, ne užas od osporavanja ličnosti nego blaženstvo nečega detinjastog što se produžava neprestanim vraćanjem, »po utvrđenom redu«. Tu čak ni smrt ne uspeva da bude smrt. Osluškujući kako se kokoške mole (na dudu) za dušu majka-Dafine:

Na drugom svetu, Gospode, podari dobroj majka-Dafini, baki i domaćici,
bele koke, da joj nose jaja,
podari joj petla pevača, da je budi i probudi o strašnom sudu, —
bila je dobra duša i uzdisala je kad god je klala koke u nedelju

(U Somboru je umrla majka Dafina),[23] Žarko Vasiljević video je kako, »začudo, ovde u Somboru mrtve stare žene smeše se i mogu da misle« (ili da govore, ili da gledaju), ali u osnovi tog »čuda«, o kome je on sa setnim humorom pričao, leži *čudo ponavljanja*, čudo »utvrđenog reda«, blaženstva u podvrgnutosti tom redu, staranja i brige u njemu: majka-Dafina, »dobra duša«, i mrtva misli jer se brine da »koke sigurno nisu od jutros dobile kukuruza, / a unučići su otišli u školu bez bukvara i pisaljke«;

[23] *Godišnjak Matice srpske*, 1938.

ona može i mrtva da govori, ali samo u ovoj brizi, čak u osećanju krivice što je odstupila od dobrog, »utvrđenog reda«: »oprosti, oprosti Gospode, što sam umrla«. Ovaj stih nije napisan s ciljem na efekat, kroz paradoks (iako u njemu, kao i u mnogim drugim stihovima iz ove epohe Žarka Vasiljevića, *ima* nesumnjivo želje za efektom); njegova dirljiva bezazlenost, kojom se iskazuje samo »dobra duša« večno brižne i zaposlene majke-Dafine (kojoj će, i u raju, kao u dečijoj mašti ili kao na slikama »primitivaca«, bele koke da nose jaja), jeste u najdubljoj logici ovoga duha utvrđenog reda, duha za koji je neprihvatljivo svako odstupanje od tog reda, pa čak i sama smrt. Taj red je »večan«, i svojom večnošću on je »bajkovit«; u bajci nema smrti. Sugestija *dobrote* (u ovome stihu, ali i u mnogim drugim stihovima Vasiljevićevim), jeste od ove potpune predanosti; ali otuda može da se nasluti, kroz mrenu sentimentalnosti, u »dobroj duši« majka-Dafine i duša Jovana Jovanovića za koga, svakako, Vasiljević nije rekao da je »dobra duša«, ali koji

Čitao je očenaš, jer mu je tako rečeno pre 33 godine,
i nikada nije dosađivao dobrome bogu, i nije mu tražio ništa,
kao što nikad nije od šefa zatražio odsustvo.

Žarko Vasiljević pokušavao je u majka-Dafini da nađe utočište od Jovana Jovanovića. *Njegova majka-Dafina je Jovan Jovanović opkoljen belim kokama i unučićima:* užas od norme preobražen u blaženstvo večnosti utvrđenog reda, pretnja naturalizma »creva i kostiju« savladana melanholično-humornim prelivanjem stvarnosti u bajku, tiranija stroge norme preobražene u podvrgavanje normi kao u vrhovnu vrlinu, pobuna kojoj se Vasiljević približio u dva-tri trenutka, ali koja će iščeznuti u mitologiji građanske Vojvodine, u talasima vojvođanskog građanskog tradicionalizma.

Taj tradicionalizam povremeno dolazi do svoga neposrednog, gotovo »programskog« izraza u njegovim stihovima; međutim, on tu ne stiže do poezije, jer nije apsolutna istina Žarka Vasiljevića: Vasiljević je tražio u njemu »prizore utehe«, ali bio je i ostao »građanski pesnik koji više nije verovao građanstvu«.[24]

[24] M. Leskovac. — Možda nije suvišno podsetiti na pesmu *Vojvođani* Dušana Vasiljevića *(Nova Vojvodina*, 1923, II, 6), posebno na dve njene poslednje strofe: »Imamo mnogo u sebi od večernjih stihira, / mirisa starih odeždа i

U stvari, to je tradicionalizam građanskog anti-građanstva Vasiljevićevog, *tradicionalizam ranjen sveśću* o neponovljivosti onoga što je prošlo, tradiconalizam koji istovremeno budi nostalgiju za neponovljivim, ali i melanholično-humorno svoje karikiranje, u jakom osećanju da je čitav jedan svet umro i da, u

izmirne, / i zatreperimo često, / kao kad tipke glasovira / nevidljiva nečija ruka dirne. / (A to je sve trag starih življenja / u bogom štićenim dijecezama / Karlovačke mitropolije.) / — / Dva se sveta survavaju u naše plodne stepe: / nadčulni život stvari / i naši otrovni patrijari, / i prosjakinje po manastirima, slepe, / i sto oda i elegija / u slavu naših krvavih privilegija!« — »Dva sveta« iz ove pesme Vasiljeva (inače sasvim nekarakteristične za njega) nisu i dva sveta Žarka Vasiljevića: antiteza »nadčulni život stvari i naši otrovni patrijari« nije ona u kojoj je on tražio svoj stih, nego je to antiteza građansko — anti-građansko. Čak ni ovo »mnogo (. . .) večernjih stihira«, taj »miris starih odežda i izmirne«, Vasiljević nije pokušavao da peva, ali je sigurno u njemu živeo duh onoga istog »karlovačkog« tradicionalizma, simbolisanog podjednako borbom za »privilegije« i »autonomiju« i Maticom srpskom. Leskovac kaže da »Vasiljević nije imao nikakve iluzije u tome šta je Vojvodina značila u kulturnoj prošlosti celoga srpskoga naroda«, i navodi Vasiljevićeve stihove:

Niko nam ne može prebaciti da su nam klecala kolena i da smo pognuli glave,
da smo se vrzmali po dvorovima carskim i mađarskom parlamentu,
da smo vešali diplome o zid i kolajne o vrat
u slavu monarhije i hiljadugodišnje krune svetog Stevana, —
niko nam ne može prebaciti da nam je šajkaško rodoljublje
bilo patentirani patriotizam . . .
Živeli smo,
branili žita, kukuruze,
ono čokoca pod Fruškom Gorom,
autonomiju u Karlovcima
i Maticu našu srpsku . . .
živeli, branili i umirali.

On, međutim, napominje da je sve to (uprkos tome što Vasiljević nije imao »nikakve iluzije«?) » . . . gledano onako ‚iz ptičje perspektive', odakle se ne vidi baš sasvim jasno da li se neko ipak ne vrzma oko carskih dvorova i ne veša kolajne o vrat, i odakle se ne vidi čiji li su vinogradi a čiji nisu kukuruzi, i ne vidi kakva je sve bila ta Matica ‚naša'. (. . .) Rastojanja su bolje odmerena u jednoj drugoj pesmi, u slici poslovnih ljudi male palanke, koji

vredno nedeljom, svecem, jutrenjem, večernjem, pa i bdenijem
u crkvu idu pod bregom,
očenaše mole,
jekteniju poju,
krste se,
metanišu,
naforu i koljivo
pomno uzimaju . . .

stvari, *nekuda treba otići*, onakav kakvim će se iskazati u nesumnjivo najznačajnijoj pesmi Vasiljevićevoj *Stihotvorenije za usopšeg raba Jovana Steriju Popovića, graždanina vršačkog.*[25] To je najpotpuniji, i poetski najmoćniji, trenutak Žarka Vasiljevića, upravo zbog toga što je izraz ovoga »usopšeg« građanstva njegovoga, pomen koje ono samome sebi, kroz ovog pesnika, daje, sveća koju ono, već upokojeno, sebi nad glavom pali. To je tragičnost bezizlazna koja se interpretira komičarski, u odjeku na Steriju i »Cincariju«: »Hoj, hoj, Kir-Janja i Kir-Dima: trijanda trija krajcarija, / za ova naša oskudna vremena . . .«, između samosažaljenja i podsmeha sebi i svom svetu, u lomljenju svetlosti istorije koja se, svojom iscrpenošću, pretvorila u mitologiju onih koji su »išli pored patrijarha s rukom na kuburi, / ili barjak nosili krstast s jabukom od zlata . . . / Trijanda trija krajcarija, rasuli smo se u ona oskudna vremena, / i crkve gradili, i groblje kopali, i tamjan palili, / preko Moriša šajkom brodili, / svinje uz Dunav gonili, / na Tisi smo se topili, — / u Jegri prava učili«, i svetlosti nepodmitljive svesti o njihovoj neponovljenosti, o tome da smo *zakasnili:* »Zakasnili smo, proglasiće nas da smo neblagodarni i neblagorodni, / jer se svaki od nas na knjigopisanje odvažio i zvanje svoje prenebregao«. Zvanje je zvanje »građansko«, trgovačko, a nadasve poduzetničko: »zakasnili smo«, — to je glas građanina koji zna, kroz svoga »neblagorodnog« potomka, da je već »usopši«. Vremena su ovoga puta »oskudna« jer je to oskudica ovoga građanina u istoriji: njegova nemogućnost da u njoj nađe mesta, da bude ono

ali je odmah pravedno dato i naličje pobožnosti, jer ti isti ljudi

ostalim danima vredno trguju,
prodaju,
menjaju,
haraju,
varaju
i pomno bericet uzimaju —

a svi odreda:

Skefica, Šinžar, Mijuca pa baš i Popović.

Ali, takva su mesta preretka; možda sam ja ovde naveo ono jedino«.

[25] ***Letopis Matice srpske***, 1936, CCCXLV, 16—19. (Označeno kao »fragment poeme«.)

što je bio, ali i njegova nemogućnost da ostane tu gde jeste. To je »graždanin« za koga više nema mesta, onaj koji u precima hoće da vidi jedinu silu determinacije, ali silu koja ne uspeva da se ostvari.

U tom okretanju precima, on je čak četvrti odeljak ove pesme stilizovao kao svojevrsnu polemiku sa frojdovskom psihoanalizom. Jer, »psihoanalitičari sagradili su oblakoder od moje podsvesti, / i sada prenose liftom iz podruma na dvadeset peti sprat / jedre dojke moje dojkinje i njena topla bedra. / A pre stotinu godina mrak manastira i strah zbegova / zaparali su meso nekom od mojih pradedova, / freske im se utopile u krv i pretakale iz žila nabreklih u žile nabrekle, / sve do žilica mojih i tvojih. / . . . / Čivoti i svete mošti su ih plašili, / i voštanice kapale kroz oči nekuda duboko i slivale sa kuknjavom, / i narikače slagale u njih mrtvace redom kao u grobnice. / A sada od svega toga psihoanalitičari izlili / staklo, beton i gvozdene traverze moje podsvesti, / sagradili oblakoder i prenose liftom iz podruma na dvadeset peti sprat / jedre dojke moje dojkinje i njena topla bedra«. Međutim, u prividu humorno stilizovanog suprotstavljanja »kolektivno nesvesnog« (ili »kolektivnog pamćenja«) Frojdovoj psihoanalizi, sve je u znaku građanskog mitologisanja sopstvene istorije. Zbog toga je ta mitologija ovde prožeta izvesnom zatamnjenošću: banalni putevi istorije proživaju se tako, uprkos humorno-melanholičnoj evokaciji, izvesnom »misterioznošću«, a poetičnost je upravo u tome igranju (ili: kolebanju) između banalnog i ove »misterioznosti«:

Budite mirni, preko Moriša prešla je šajka i nešto je zveknulo u njoj;
i nije se znalo da li je zvezda pala u šajku
ili je metak blesnuo u nebo.
Budite mirni, iz Jegre se vraćaju mladi jurati
sa krvavim srcem pod opervaženom dolamom,
a u Budimu sanja Jaša jedre kukove i ustreptala bedra uparađenih frajlica.
Budite mirni obojica, i ti, Kir-Janja, i ti, Kir-Dima,
za vaših trijanda trija krajcarija u ova oskudna vremena,
izigraće vas i oni sa klasično postavljenim kulisama,
i ovi gimnastičari i pelivani u naherenom preseku.

Ova uteha (»Budite mirni«) završava se obećanjem da će i oni, Kir-Janja u Kir-Dima, biti izigrani: to je pseudo-uteha, ili uteha koja završava kao rugalica, ali u nedvosmislenom osećanju saučešća, uteha »u naherenom preseku« gimnastičara i pelivana koji, kao na nekoj post-kubističkoj slici, znaju za prizemni humor klovnovstva, za humor »u preseku« nostalgije, ili za ljubav »u preseku« podsmeha. Svet koji je trgovački lišen svake iluzije prožima se, ostajući ipak u suštini ono što jeste, svetlošću iluzije samim tim što je nedostižan (neponovljiv), što je zauvek utonuo u prošlost: u građanskoj stvarnosti, koja je stvarnost ponavljanja (»utvrđenog reda»), — i u kojoj jedini put u čaroliju može da bude samo put ovoga ponavljanja, — svest o neponovljivom jeste jedina svest o nestvarnom i nadstvarnom. Zbog toga se, u ovoj pesmi, svest o trgovačkoj prošlosti prožima izvesnom svetlošću nestvarnog; zbog toga trgovac (i Kir-Janja i Kir-Dima), *ostajući* trgovac, kao da postaje donekle, dok brodi šajkama po Morišu i koritom preko Dunava, ozaren nekakvom tajanstvenom (van-stvarnom) *difuznom* svetlošću. Ta svetlost je sasvim slaba, ona ne menja njegovo *stvarno* lice, ali mu zamagljuje crte i umekšava linije. Humor, koji je ovde izraz i sredstvo zadržavanja na *odstojanju* od građanskog sveta, zbog toga postaje i osnovna odrednica Vasiljevićevog pesničkog rukopisa, traženog *u kolebanju* između stvarnosti i njenog »mitologisanja« (svešću o njenoj neponovljivosti). Kir-Janja i Kir-Dima su *stvarno-nestvarni,* a Žarko Vasiljević, koji i jeste i nije njihov, jeste *humorno-melanholičan* (i humorno-nostalgičan): on im se i smeje i ne smeje. Taj melanholični humor, koji se u drugim pesmama Vasiljevićevim iscrpljivao posrednim govorom deskripcije, stižući do »večnosti« večitoga vraćanja ili nezadržive infantilizacije, dobija ovde pseudo-mitsku dimenziju. On je zasnova pesničke tehnike Vasiljevićeve u ovoj pesmi, on *povezuje* i ono što je nepovezivo: svest i iluziju, pripadništvo i nepripadništvo, i zbog toga je, otvoren protivurečnosti, i sâm protivurečan: zbog toga je *melanholičan.*

Otuda, ako ovaj *gimnastičar građanskog anti-građanstva* (stvarne nestvarnosti, i nestvarne stvarnosti, ali i ovoga melanholičnog humora i humorne melanholije), pevušeći pred likovima Kir-Janje i Kir-Dime svoje nezaboravno »Trijanda trija krajcarija«, može da se smeje »očenašima« i »oglašenjima« negdašnjeg građanstva što je trgovalo i slalo sinove u Jegru da se odande vrate kao »jurati«, u njegovome »zakasnili smo« nema samo tog podsmeha nego zaista i neke neglumljene tuge: »Za nas neće nositi tas, niti će nas oglasiti u crkvi ni prvi, ni drugi, ni treći put / . . . / Pa ako i zažalimo za tasom — radi devojaka i vina

— / oglašenje ćemo — uprkos naših oceva i dedova — / pustiti da se otkotrlja niz Zlatnu gredu / i zazvecka kao praporci na saonicama, / ili da se udavi u Mesiću onda kad je najdublji i patki stiže do repa. / Zakasnili smo, proglasiće nas da smo neblagodarni sinovi i unuci . . .« Nigde Vasiljević (ni u kojoj drugoj pesmi) nije došao do takvih skokova asocijacija kao u dva-tri maha u ovoj pesmi, a posebno u ovom »oglašenju« smrti (svoje sopstvene, ali i svoga građanskog naraštaja) koje će »pustiti« da se otkotrlja niz Zlatnu gredu, da zazvoni praporcima i da se udavi u plićacima Mesića. Ako se ovaj skok asocijacije, od »oglašenja« do njegovoga pada u Mesić, završava ironično-karikaturalnim otkrivanjem odsustva svake dubine, u toj deziluzioniranosti, — koja je formalno skroz anti-romantičarska, i koja u svemu vidi površinu, i površnost, — ima ipak gorčine svesti o neponovljivom, iz reči: »Zakasnili smo«. Asocijativni skok, koji ovu komičarsku »gimnastiku« Kir-Janjinog i Kir-Diminog potomka donekle približava fantastici, omogućen je isključivo ovom gorčinom: Mesić, koji ne zna za dubinu (koji stiže, kad je najdublji, patki do repa), to je *»Mesić« ovoga »Zakasnili smo«, neki gorak Mesić deziluzije.* Sve kao da se *nasukalo:* nema više šajke, da se njome pređe Moriš, nikada više ništa neće da zvekne (noću) u njoj (zvezda ili metak). Nema više prangija o Uskrsu (»za Srbe i Cincare podjednako«), čiji glas se sliva »niz Dunav od Beča do Turn-Severina«: ne može se više preći ni »preko Save u koritu«, to je građanin koji neće više ni svinje prodavati ni u Jegri prava učiti, onaj koji ponavlja Sterijino odmetništvo (u »knjigopisanje«) ali *kao neki Sterija koji je ostao bez Kir-Janje i Kir-Dime.* Onaj koji zna da mu tu, gde jeste, — na mestu njegovoga »zakašnjenja«, — nema više života, i koji će se pitati, posle sporenja sa frojdovskim »psihoanaliticarima«, *s onu stranu svakog intrauterinskog kompleksa ali u kompleksu prošlosti* (iscrpenoga građanstva), treba li možda s obale tog Mesića (patki do repa) da ode »u Sent-Andreju ili pred neku fresku u Gračanicu, / da potražim lik svoj u liku nekog mršavog sveca ili anđela«, ili, možda, da ode čak u »staru zemlju Cincariju« (i tamo da nađe »hiljadu dukata u bakarnom malom kotlu«), ali samo zbog toga da bi oglasio da za njega nema odlaska: da bi se, posle svega, pitao nije li ipak bolje da prepliva Okean do Ria, a odande da ode peške u Čile i tamo kopa šalitru (»Kažu: hiljadu koraka pravo u zemlju, pa onda hiljadu na sve strane«), i da bi završio sve to »oglašenjem« smrti građanstva, rečenicom-stihom beskrajne prostote a, u stvari, beskrajne (i gotovo čehovljevske?) beznadnosti: »Nekuda treba da odem«.[26]

Međutim, nikuda Žarko Vasiljević nije otišao iz svoga »usopšeg« graždanstva, iako je posle ovoga melanholično-karikaturalnog oglašenja njegove smrti zaista pokušavao neku-

[26] Ovim »Nekuda treba da odem« (koje je istaknuto kao poseban stih, i u kome, zbog toga, ima još više nečega od ukletosti i beznađa, nekog *udarca gluvila),* završava se i njegova mala »polemika« sa frojdizmom, ali očigledno kao materijal za »psihoanalitičare«. Vasiljevićev anti-frojdizam jeste tradicionalizam: odbijanje frojdizma je ovde prizivanje očeva (predaka). Frojdizam (»psihoanalitičari«) ukazuje se kao negacija očeva ili tradicije: »psihoanalitičari« su od mraka manastirskog, od zbegova, fresaka, života i svetih moštiju, od vošlanica i kuknjave narikača, kroz vekove izlili staklo i beton i gvozdene traverze oblakodera da bi mogli iz podruma podsvesti da izvoze, na dvadeset i peti sprat, »jedre dojke moje dojkinje i njena topla bedra«. Tako se te dojke dojkinje javljaju *umesto* noći očeva: Žarko Vasiljević hoće očeve (pretke) a ne ove dojke, i zato neće frojdizam.

Ako u ovome anti-frojdizmu ima odjeka (ma koliko on bio i slab, i konfuzan) »arhetipa« i »kolektivno nesvesnog« K. G. Junga, ovo »kolektivno nesvesno« jeste samo pretekst za ideologizaciju u duhu građanskog tradicionalizma: ono je samo privid jedne skroz racionalno, *a priori* date, sadržine, povod za racionalizaciju kojoj je u osnovi iracionalni nagon povratka u noć pre sopstvene egzistencije, odnosno nemirenje sa sopstvenom egzistencijom. U toj egzistenciji nema života, u njoj nema »lika«: traženje oca je traženje »lika«, sopstvenog identiteta. »Nekuda treba da odem« znači ovde »Nekuda treba da se vratim«, u smislu ovoga »vraćanja« po svoj izgubljeni lik, koji je skriven u prošlosti. Motiv povratka u prošlost i tu ostaje; samo što prošlost nije »dojkinja« nego otac-predak: ne seks, i Eros, nego ideologija.

Nemogućnost ovoga povratka, koju objavljuju poslednji stihovi pesme *Stihotvorenije za usopšeg raba Jovana Steriju Popovića, graždanina vršačkog,* i koja je u jezgru melanholično-humorne karikaturalnosti (i autokarikaturalnosti) Vasiljevićevog rukopisa, objavljuje se definitivno upravo poslednjim stihom kojim se izražava i žudnja za odlaskom. Ovaj stih: »Nekuda treba da odem«, koji na prvi pogled izgleda kao *iznenadan* (tim pre što predstavlja ritmičko odstupanje od svih prethodnih stihova, — ovako kratak i »suv«), u stvari je u srži čitave pesme, čija drama i nije drugo nego drama ovoga »Nekuda treba da odem«, ili drama žudnje za odlaskom i svesti o njegovoj nemogućnosti, ali i drama tradicionalizma i svesti koja ga otkriva kao fikciju onemogućene egzistencije (onemogućenog »lika«): kao fikciju otuđenosti epohe Jovana Jovanovića i Petra Petrovića koja pokušava da se predstavi kao otuđenost od oca-pretka. Žudnja za ocem-pretkom prožeta je podsmehom »neblagodarnog i neblagorodnog sina«, koji otkriva da je *osuđen* da bude »nablagodaran i neblagorodan«, i čiji podsmeh je zato prožet melanholijom i nostalgijom. Ova protivurečnost je sama duša poezije Vasiljevićevog *Stihotvorenija za usopšeg raba Jovana Steriju Popovića;* to stihotvorenije je poetski najsnažniji njegov tekst jer je njegova istina, kao istina ove protivurečnosti, došla tu do najvišeg svog izraza.

da da ode, pokušavajući da otme *kuda* nade od ovoga očajničko-beznadnog *nekuda*. Pod okupacijom, u drugom svetskom ratu, u krvi, ta žudnja da nekuda ode razbuktala se u njemu još grozničavije nego do tada: šta je tu on mogao da očekuje, u krvi koja je potekla Mesićem i Morišom i Tisom, od svoga gimnastičarstva »u nakrivljenom preseku«, pred Kir-Janjom i Kir-Dimom, od banatskih vozova koji kao dresirani psi aportiraju, od dobre duše majka-Dafine kojoj kokoške i u raju nose jaja? Njegova pesma *Krv*, jedina koju je napisao u ovo doba,[27] i u kojoj ima nečega od odjeka tužbalice, od naricanja folklornog, nadahnuta je stravom epohe;[28] pa ipak, ona nije samo odjek te strave nego isto tako i izraz njegove žudnje, sad gotovo očajničke, sigurno, da nekuda ode iz svoga nemogućnoga građdanstva: u njoj se već javlja težnja Vasiljevićeva da se (on, pesnik monotonih ritmova vojvođanskoga građdanstva!) preobrazi u pesnika duha i ritma deseterca. Tim duhom i tim ritmom Žarko Vasiljević bio je gotovo *opsednut*, od pesme *Krv* do nekih od poslednjih svojih pesama, valjda upravo po imperativu da ode iz građanstva, da nađe svoj *lik* u nečemu ne-građanskom, *da se obnovi*. On nije tražio tu »lik svoj u liku nekog mršavog sveca ili anđela«, nego u liku deseteračkoga srpskog seljaka: sa njime kao da se ponovilo ono isto što se već desavalo sa građanskim pesnicima (a posebno sa pesnicima vojvođanskoga građanstva: od romantičara do Veljka Petrovića): da se, u pokušaju buđenja iz svog građanstva, u nemirenju sa njime, pokušavaju da sete odavno zaboravljene svoje seljačke prošlosti, obraćajući se za spas i podršku folklornom lirskom obrascu, njegovome ritmu i simbolici, čak i njegovoj leksici. Svakako, ovaj pokušaj vraćanja folklornoj melodiji i reči

[27] Podatak M. Leskovca.

[28] Ta ista *krv* odnela je, u ove dane, i njegovog prijatelja, pesnika Nenada Mitrova koji je posle torture u mađarskoj fašističkoj policiji, u Novom Sadu, izvršio samoubistvo.

I psihologijom i fakturom pesme Vasiljević se od Mitrova potpuno razlikuje; ipak, u dva maha kao da su se i pesnički sreli. Pesma Nenada Mitrova *Lasta u kancelariji* posvećena je istom svetu kao i Vasiljevićeva pesma *Jovan Jovanović, činovnik* (i čak kao da se, naglašeno narativnim slobodnim stihom, približava sferi prozne poezije Žarka Vasiljevića), a Vasiljevićev Petar Petrović, kroz koga se osećanje nepromenljivosti u zatvorenom svetu apsolutizuje, postajući i osećanje zatvorenosti u sopstvenom telu, kao da *obrnuto* izražava Nenada Mitrova koji je, iz osećanja prokletstva u telu, išao do osećanja prokletstva u svetu, sve do paroksističkog kulta samoubistva kao pobune protiv vrhovnog demijurga.

javlja se, u ovo isto doba, a ne manje i neposredno po završetku rata, i u poeziji drugih srpskih pesnika, pa i onih koji ni izdaleka nisu bili toliko zaraženi mitologijom građanstva kao Žarko Vasiljević. Na sceni istorije, na kojoj se brutalno demonstrirala nemoć građanstva, raspadom čitavog njegovog sveta (njegovog društva i njegove države), kao da se ponovo pojavio seljak, zaboravljen dotle i od građana i od anti-građana: *masovni subjekt* rata i revolucije, on je mogao, dok je njegovo kolo, po završetku rata, ponovo počelo da se okreće po trgovima gradova na kojima mu, samo koju godinu pre toga, nije bilo mesta, da se pričini kao nosilac renesanse folklornog lirskog melosa. Ali, u slučaju Žarka Vasiljevića, deseteračka Srbija jeste i njegova najličnija nada: to je seljačka i buntarska, ustanička Srbija, u koju je on iz svoga »usopšeg« građanstva pokušavao da ode, Srbija deseterca u kojoj on kao da je tražio spasa od ritmova monotonije svoje proze, Srbija energije komprimovane u deseterac umesto građanska Vojvodina razlivanja energije.

Otuda (a ne samo iz razloga prirodnih) i pojava Svetozara Markovića u poslednjoj Vasiljevićevoj zbirci *Zapisi o Srbiji:*[29] i Srbija i Svetozar Marković za njega su vrela pobune i borbe: od njih je on tražio, samo koji dan pre svoje smrti (19. septembra 1946), da se nauči tvoračko-revolucionarnom zanosu, kao što je od deseterca očekivao da ga preporodi. Deseterac ga je opsedao istovremeno kada je tražio svoj lik u liku Svetozara Markovića. Deseterac ga je *zanosio*, kao i građanina iz epohe romantizma, sve do bezazlene nekritičnosti, do lakovernosti kojom se njemu predavao, i koja je završavala, u stvarnosti, kao najbanalnije mogućno *pastiširanje*, kao usiljeno podražavanje ritmu i reči sveta koji nije bio prisni svet ovoga pesnika »usopšeg« vojvođanskog građanstva, i u kome ne samo što nema ni najslabijeg odsjaja bitne njegove dotadašnje lirike, nego nema ni stvarnijega lirskog pokreta uopšte.[30] To neodoljivo podseća na narodnjače-

[29] Ovu zbirku štampala je *Matica srpska* o stogodišnjici rođenja Svetozara Markovića, 1946.

[30] »Svu noć je mlada plakala, / kićene svate čekala. / — / Mrtvi svatovi iz gore / nevesti mladoj govore. / — / Ne čekaj svatove u zoru, / već beži mlada u goru. / — / Mrtvi su tvoji svatovi, krvavi pusti darovi. / — / Na drumu šumi div jablan, / tu ti je Jova živ preklan« *(Gorom jezde kićeni svatovi);* »Niko nije cveće brao, / cveće brao, pa zaspao, / osim Mare jedinice. / Jovanove miljenice. / Kada jutro zorom svanu, / šapće gora belom danu, — / nasred polja mrtva Mara / sa Jovanom razgovara« *(Mrtvi);* »Kada jutro zorom osvanulo, / živo sunce s istoka

nje, to je *zakasnelost* ponovo, ali sada bez svesti o tome, i zbog toga bez kontrapunkta između želje i stvarnosti, bez dvosmislenosti i dvosmernosti, *zakasnelost bez drame, bez lirske projekcije* (a pre svega beskrajno daleko od svake mogućne humorne reakcije, bez koje Žarko Vasiljević nije Žarko Vasiljević): to je neigrajuća, površinska jednosmernost i jednosmislenost, pokušaj vojvođanskog »građanina« da se prikaže kao duh i pesnik herojsko-seljačkog deseterca. Taj deseterac je forma avetinjski prazna, onako kako je to i Vasiljevićeva vizija Srbije, svedena na klišea; njegov pokušaj da se iz monotonih ritmova humorno-melanholičnog anti-građanskog građanstva vrati u šume i polja Srbije herojskog deseterca jeste, u stvari, vraćanje u banalno-stereotipnu, klišetiranu Srbiju žitnih polja Pomoravlja, sunca koje, nad Ovčarom i Kablarom, još uvek može da se rimuje sa »vrhunca« (»Dok Kablaru nam sa vrhunca, / u smiraj sunca . . .).[31] orlova i jastrebova (od papira), ustanika koji se, »na doratu konju silovitu« odmeću u goru, »pitomog Stefana dijaka« koji se, »posle dugog isposničkog bdenja / jednog zimskog jutrenja / u cik zore, / odmetnuo u dubrave i gore«.[32] Tu će se javiti, istina, — i to stihovima koji podsećaju, ne jednom, i tonom i atmosferom, na brojne druge stihove neštedimice pisane u ovoj jubilarnoj godini Svetozara Markovića, — Srbija u kojoj je »njiva seljačka, / kneževa pljačka, / njiva seljačka, / begova pljačka«, seljak »Stanojlo Kukić, iz Kragujevca, / s četvoro sitna muška poroda«, koji »otadžbini porez duguje«,[33] ali osnovna Srbija koju ovde traži Žarko Vasiljević jeste Srbija iz zakasnelih romantičarskih viđenja, pa je otuda i Svetozar Marković tu osuđen da se izgubi u ovome poznom romantizmu, u njegovoj simbolici, čak i u klišeima literarnog konzervatizma koji ga je, snagom inercije, preživeo a protiv kojeg je upravo on pokušavao da ustane. Uporno se trudeći da se saobrazi frazi ove, seljačko-deseteračke Srbije (u verziji pozno-romantičarskoj), Vasiljević je

planulo, / živo sunce dan pred sobom goni, / zelen-šuma biser rosni roni, / barjak viju gore četinarke, / zelen-barjak i mrke šišarke . . . / kada jutro zorom osvanulo, / živo sunce s istoka planulo. / . . . / Kraj jablana grob Jovana, / udno džbuna grob Peruna, / pokraj staze grob je Laze . . . / Sa Avale tiho slaze, / tiho slaze, tiho gaze, – / četir tića puške pale, / četir tića oganj žare, / tutnje puške drumovima, / žare ogniji dolovima« *(Živi).*

[31] *Pesma seljačka*

[32] *Pesma o Stefanu dijaku*

[33] *Njiva seljačka*

tražio Svetozara Markovića »po belu danu bregu na obronku«, u potpunom nesporazumu ne samo sa sopstvenom jezičko-izražajnom prirodom, nego i sa duhom Svetozara Markovića, ne osećajući da njega nema u psihologiji takve sintagme, da je on mentalno i verbalno nešto drugo i, čak, protivno tome, da je ovo »po belu danu bregu na obronku« upravo u duhu narodnjačenja radikala koji su se izmetali u političke šićardžije i tirane sve kunući se u Markovića: Svetozar Marković koji »po belu danu, / *kao orao* da je sa krša pao«, taj Marković »po belu danu, / dok mu nad glavom *jastrebi* kriče«,[34] nije Svetozar Marković, onako kako pozno-romantičarski »orlovi« i »jastrebovi« nisu njegovi. Pa ni onaj Marković, iz poslednje tršćanske noći, koga je Žarko Vasiljević pokušavao da ugleda (mešajući vizije te noći sa svojim doživljajem okupacije) kako se napreže »da vidi još jednom, da čuje / da li na domu žito životom klija«, koji od mora čeka da se pretvori u žito Pomoravlja, da mu donese Ovčar i Kablar iz mraka, ni taj Marković nije Marković, onako kako simbol žita, iz Pomoravlja, nije njegov simbol.[35]

Žarko Vasiljević sanjao je da se nađe sa Svetozarom Markovićem, sa sestrama Ninković, sa »još pesnika tri ili dva«, »možda baš na uglu gde Zlatna greda zavija u sokak Hlebarski«, očekujući da sa njima, veselo, i držeći se oberučke, kao đaci, pođe »u sretaj novoga dana«:

Nedaleko se propinjao u suncu zlatom protkan baldahin,
caklile se ripide i dimili mramorom ubrađeni voštani čiraci,
i dok se dizao u suncu Dojčina Petra Varadin,
ti, Ninkovićeve kćeri,
Milica i Anka,
i sasvim skromno ja,
sa nama još pesnika tri ili samo dva.

[34] *Orao*

[35] U pesmi *Svetozar umire u Trstu:* » . . . Nad Trstom svaka noć / zove upomoć. / Uz okno priljubljena čela / zuriš oluji pravo u oči, / preko tri talasa uzavrela, / preko tri gore, / preko tri krečnjaka, / da more / žito Pomoravlja preda te rastoči, / i u pohode ti dođu Ovčar i Kablar iz mraka. / . . . / dok krv se kap po kap toči, / već padaju na oči, / život se smrti ne da, / još srce uporno gleda / da vidi još jednom, da čuje, / da li na domu žito životom klija, / da li se teško na vetru povija, / da li iz šume pucanj odjekuje«. (Zbirka se, inače, završava malim ciklusom *»Tukaj je slovenska zemlja«*, — sa uvodnom napomenom: »Svetozar Marković umro je u Trstu 1875. g.« — posvećenim Trštu: » . . . To širom Balkana kliče poklik čvrst: / U Trst, / u naš slovenski Trst!«)

pošli smo u sretaj novoga dana,
pravo sred grada, kraj škole grčke,
držeći se oberučke,
novoga doba predani đaci

(O pesnicima). Ali Svetozar Marković nije došao na ovaj sastanak sa njim; umesto njega, došao je *gospodin profesor Sofronije Popadić*, »nekada đak karlovački, a posle student u Pešti, kicoš sentandrejski, dok na kraju žitelj novosadski, / pa onda profesor, član Matice, član Društva za Srpsko pozorište, član Čitaonice srpske, / sa stanom u Zlatnoj gredi i kostom u *Lindi*, sedeći uvek o desnuju Vase Pušibrka«, on koji »živeo je tiho, poštapao se lako / i beležio zapise na sitnim bezbrojnim listićima, sitnim, bezbrojnim slovima, / o Miletiću i Zmaju, gledao iz dvanaestog reda partera u Dunđerskovom pozorištu / Ružića, Dobrinovića i Vasiljevića, / klicao Peri Segedincu, uprkos Mađarima, / prepirao se sa Lazom o premijeri *Maksima Crnojevića*, / a sutradan posipao modrim jorgovanom Dragin sopran«. Pesmu o njemu Žarko Vasiljević naslovio je ironično: *Gospodin Sofronije Popadić ili građanima kašika pre spavanja*, i počeo stihovima:

Zaboravili ga
i građani
i smrt,

ali ta pesma je njegovo poslednje sećanje na građanstvo,[36] još jedan opis njegove smrti, možda zaista »kašika pre spavanja« za to isto građanstvo, ali sada bez i najslabije nade u buđenje, čak i bez želje za njim. Ovome pesniku, koji je uzalud sanjao nekuda da ode, kao da je ostalo još samo da, između melanholije i lake ironije na sopstveni račun, želi da mu smrt bude »definitivna«, ali dosledno pozno-građanski odbijajući da to kaže u prvome licu, neposredno, nego samo posredno: molbom prijatelju da »stavi na dlan prvu majsku ružu«, da je odnese u polje (jer »onde još ne bukti turčinak sa kapom stare francuske revolucije na glavi«), i zatim da izjavi, *uprkos svima*, — popovima, doktorima i građanima: »Prijatelji, ja ne želim da se vratim u život, / i smrt moja neka se smatra da je definitivna«. Tom prijatelju Žarko Vasiljević poručivao je kao samom sebi:

[36] Datirana je: *Novi Sad, 8—16. juna 1945.*

Posle toga
opojacemo te, možda i sa tri popa,
sa vencima, cvećem, nespretnim govorom i crkvenjakom,
otpratićemo te do reke,
bacićemo pregršt zemlje,
ogovaraćemo te i pričati o tebi najlepše, —
sve po dobrom građanskom ceremonijalu.
I dok oko nas ostali grobovi indiferentno, skoro nekolegijalno ćute,
i dok na mramoru hiljade natpisa čitljivo i nečitljivo govore,
o starom Novom Sadu i jednom delu Vojvodine,
ti ćeš polako da se snađeš da budeš mrtvac i da budeš grob,
da isto tako postaneš čitljiv, a kasnije nečitljiv natpis,
i deo starog Novog Sada i Vojvodine

(Mrtav prijatelj ne želi da se vrati u život).[37] U stihu: »ti ćeš polako da se snađeš da budeš mrtvac i da budeš grob« suštinski je Žarko Vasiljević. To je stih tipično pozno-građanski s onu stranu svakog romantizma, a pogotovo romantizma »beskrajnih metamorfoza»; on je s onu stranu ma kakvog (pa i ateističkog) transcendentalizma: tu nema čak ni smrti, nego tu kao da može da postoji samo *mrtvac*. (Kao da za Žarka Vasiljevića »definitivne smrti« ima više u reči *mrtvac* nego u reči smrt?) Ta nemogućnost: snaći se (i to »polako«) da se bude mrtvac, da se bude grob (dakle *da se ne* bude), jeste suština nemogućnost, i to nemogućnost doslovno građanska, ona koja se iskazuje komikom trajnog nesporazuma građanina (koji se »snalazi«, kao Kir-Janja, kao Kir-Dima), i ove smrti, koja je s onu stranu svakog »snalaženja«. Ali Žarko Vasiljević hoće tu komiku: ona kao da obezoružava i samu smrt; ako je »definitivna«, bez izlaska, bez transcendencije, ova smrt je ipak i obuzdana komikom. Njeno dostojanstvo je uništeno. Ona je, kao i sâm taj građanin, komična jer je bezizlazna. Žarko Vasiljević otkrivao je komičnost građanske smrti: od *Smrti lepog čoveka*, iz 1919, do ovoga predloga prijatelju da se polako snalazi da bude mrtvac i da bude grob, on čak kao da ništa drugo nije ni radio nego se posvećivao u ovu smrt. U njegovoj poeziji to je, najčešće, samo poneka rečenica, ali to je, ipak, dovoljno, da on ne bude samo »deo starog Novog Sada i Vojvodine« i njegov *još čitljiv* natpis, nego i pesnik *čovečanstva zatvorenog u kožu, kosti i meso građanstva*.

[37] Pesma je datirana: *Novi Sad, 20. maja 1945.*

Miloš Vidaković

Mladobosanski pesnik Miloš Vidaković umro je, sa dvadeset i četiri godine, 1915, a njegova »sabrana dela«, knjiga proze i stihova na 300 stranica, objavljena su tek 1971. godine.[1] On se molio svome bogu: »Učini blagi da nam srce sluti / Dolazak jedne svetlosti beskrajne«,[2] ali pogled njegov nije onaj u kome odsijava ta »svetlost beskrajna«, nego pogled onoga koji će jedva čujno reći: »Oči mladića tako se mute / Te oči što su k'o vatre gašene«,[3] a reči koje je on ostavio iza sebe, u stihu, i onda kada izgledaju

---

[1] *Sabrana dela*, priredio (i predgovor napisao: *Kritičar i pesnik Miloš Vidaković*) Predrag Palavestra, *Biblioteka Kulturno nasleđe*, izd. *Svjetlost*, Sarajevo, 1971. — Svi navodi u ovome tekstu iz ovog su izdanja. Urađeno prema ranije štampanim tekstovima, ali i prema Vidakovićevoj rukopisnoj zbirci stihova, kao i prema sabranim kritičkim i pesničkim Vidakovićevim radovima koje je za nesuđeno izdanje *Srpske književne zadruge* priredio Vidakovićev otac Nikola Vidaković, ovo izdanje donosi i stihove ranije neobjavljivane, a od kojih su posebno značajni oni koje je Vidaković pisao za vreme svog boravka u Parizu, 1912. Zbirka *Carski soneti*, koje je sâm Vidaković predao izdavaču S. B. Cvijanoviću, ali koju je Vidakovićev otac objavio u izdanju I. Đurđevića, u Sarajevu, 1918, u *Sabranim delima* dopunjena je pesmama kojih u štampanoj zbirci nema, i uz ispravke koje je u Đurđevićevo izdanje unosio Vladimir Ćorović, na osnovu rukopisa koji mu je Vidaković predao na čuvanje, pre svoga bekstva iz Sarajeva u Srbiju (1914, po atentatu Principa i drugova). (V. o tome u *Napomeni priređivača.)*

[2] *Molitva*

[3] U pesmi bez naslova *(I grad je mrtav . . .«).* — ili: »Naše su oči mnogo mutne / I srca su nam puna jada« *(Iza pola noći).*

vanredno jednostavne, ipak su reči »čudne i mutne«, reči u kojima ima neke tišine, »blage i blede«: najbitnija njegova reč je, pomalo, kao onaj idealni njegov život, o kome je sanjao, i koji bi imao da bude »Kao cvet beo / . . . / Na vrhu plave površine«, ali tako što »Neznano negde u dubine / Koren se belog cveta skriva«.[4] Veoma tanan, nezaštićen, kao taj »cvet beo« čiji koren se skriva, on je lakoća i jednostavnost na površini, ali kao sugestija ove skrivene dubine, možda ta dubina što se skriva i od sebe same, u mladićkoj uzdrhtalosti od koje ostaju samo »neravni redci« strofe što kao da će svakog časa da se rasturi, i rasturajući se, da iščezne u zaboravu, usred »sloma« i »smaka svega«, kao kasnija, marburška, *Strofa* njegovoga druga Andrića.

Uvek veoma blizu Iva Andrića (toliko, čak, da se u nekoliko najbitnijih svojih trenutaka, ukazuje i kao neko drugo Ja ranog Andrića, kao neki Andrić smrću zauvek zadržan u mladosti), on je, pod istom pretnjom da mu se strofa rasturi, oglašavao istu usamljenost mladića kao i Andrić. Njegovi stihovi: *»Hoditi* samac preko starih mostova, / . . . / Gledati bleskove svetiljki na vodi, / A u svom srcu ništa ne imati / Što bi zableskalo ili zanelo. / Biti mrgodan uvek i *žalostan,* / A voleti veseo i lep život«,[5] očito su nađeni tamo gde i Andrićevi stihovi: »O niko ne zna, kako je / teško *hoditi sam* i bolestan, / bez ikoga svoga, / u zlatno proljeće. / . . . / Silno mirišu bijeli cvjetovi. / Kisnem. Bez mira, bez ljubavi / Sam i *žalostan*«.[6] »Oči mladića (. . .) se mute», kao što se muti ova svetlost, u samoći i žalosti, pa zato nema ničega što bi »zableskalo ili zanelo«, i svetlost nije svetlost nego samo neka »polusvetlost« (»Noć. / Belina snega sa krovom vani, / Belina snega na granama. / U sobu sipa *polusvetlost«),*[7] ili »polusvetla prašina snežna«,[8] iz koje se Miloš Vidaković javljao na način u kome nije, ni najmanje, teško osetiti, ponovo, prisustvo Andrićevo: »Sad se putuje u čudesan mir, / U pokoj

[4] U pesmi bez naslova *(U tišinama mističnosti . . .«).*

[5] *»I grad je mrtav . . .«*

[6] *Lanjska pjesma (Bosanska vila,* 1911, XXVII, 7), — *Svakidašnju jadikovku* Tina Ujevića, napisanu 1916, prvi put objavljenu u *Zabavniku Srpskih novina* na Krfu, u broju 8, 15. decembra 1917: »O, nitko ne zna, kako je / teško hoditi sam i bolestan, / bez ikoga svoga . . .«

[7] *Sneg* (1911).

[8] U istoj pesmi.

blag i polutamu, / Ko odaje lepih i usnulih devojaka«.[9] Miloš Vidaković je, kao i Andrić, pesnik *polusvetlosti,* a intervali njegovoga lirskoga govora jesu, kao i Andrićevi, » . . . *polumuzički* intervali govora«; kada kaže, nekoj devojci: »Ja ne znam zašto me opijaju i lude / Ti zvukovi i polumuzički intervali govora«, on to čini već na putu razrešenja ovoga »ja ne znam«, u istoj pesmi: »Sunce! Sunce! Ono me buni i opsenjuje«: »Devojko! Priđi i zatvori prozor. / Navuci zavese neprozirne, / Da nimalo sunčeve svetlosti / Kroz pukotine ne prolazi. / Sunce! Sunce! Ono me buni i opsenjuje, / A taj sunčani vetar što vani piri / Zaluđuje moje oči i mozak«.[10] Vidakovićevo: »O, čuvaj me (. . .) čuvaj«, koje pamti bol od dodira svetlosti i vetra,[11] nosi u sebi strah od obesti sunca, koje zaluđuje. Ima u njemu onoga iskustva za koje je Ivo Andrić, 1911, tražio reč apodiktičku: »Svi koji mnogo stradaju / ne vole obesno sunce«,[12] ali ima (kao i kod Andrića) i *straha od stradanja,* u koje upućuje zanos, vrtoglavica na suncu, ekstaza, svaki pokušaj apsolutnog otvaranja.

»Polumuzički intervali govora« Miloša Vidakovića, čija najbitnija pesma, kao i Andrićeva, ostaje ipak, i onda kada je stihovana, pesma u prozi (kao nekakva *»polu*-pesma«?), jesu

[9] Isto. — V. Andrićevu pesmu *Blaga i dobra mesečina (Bosanska vila,* 1911, XXVI, 18): » . . . Mesečina. / Kad prožme sivi i snuždeni oblak / i on bude beo i lep. / . . . / I licima usedelih devojaka / daje lepotu zaboravljenih noći, / mladosti, snova i cveća . . .« — Tu se utvrđuje ljubav za »setan sumrak i setnu osamu«, koja pesmu kao da teži, uvek, da pretvori u *»devojačku* pesmu u suton«: »Sestre drage, evo nam se kreće / Setan sumrak i setna osama« (Vidaković, *Devojačka pesma u suton).* Vidaković je u ovome *podevojčenju* mogao da nađe poneki živi lirski naglasak, — kao ovde: » . . . evo nam se kreće / Setan sumrak . . .«, gde kao da ima i dalekoga odjeka folklora devojačke čežnje, — ali se, takođe, gubio u Dučićevom pseudo-aristokratskom sutonu, iz simbolističke mitologije o »zemlji neviđenoj«, pretvorenoj u priču o »kneginjici«, što podseća na ilićevskoga M. J. Mitrovića, neposrednog Dučićevog prethodnika: »Uvek se suton na zapad razliva / Ko žuta reka u svetlu rumenu, / Ko zlatne kose i nagovest živa / Na zemlju jednu nikad neviđenu. / — / Tu zatvorena pre hiljadu leta / Ukleta jedna knjeginjica spava, / Zaboravljena od celoga sveta, / U staroj kuli zaborava. / — / U blistavome sanduku od stakla / Večito mirna i spokojna sniva; / lepe joj oči nikad nije takla / Ničija usna, nit je duša živa / — / Videla ikad bela nedra njena, / Pod velovima od tankoga tkiva. . .« *(Kula zaborava; Srpski književni glasnik,* 1912, XXVIII, 6).

[10] *U svetlosti jula; Bosanska vila,* 1911, XXVI, 18.

[11] »O, čuvaj me, devojko, čuvaj! / Boli me dodir svetlosti i vetra« (u istoj pesmi).

[12] *Blaga i dobra mesečina*

intervali ove *polusvetlosti*, ili onoga *»polumrtvog Boga«* koga je oglasio Vidaković u stihovima upućenim upravo Ivu Andriću:[13]

Gle, Ivo, već su jablani žuti.
Sve je sumorno — sumorno.
A gore negde za oblakom ćuti
Sakriven polumrtav Bog,
Naš dobri
I pognuo je čelo umorno
Pa cuti,
Sakriven polumrtav Bog.

Taj »polumrtav Bog« koji ćuti jeste Andrićev bog koji »tako dobro ćuti da se već pomišlja da ga nema«:[14] bog koga potvrđuje ono što ga poriče, i koga poriče ono što ga potvrđuje: sama ova skrivenost, u ćutanju. To je bog koji i jeste i nije, ali to je (upravo zato) i ćutanje koje i jeste i nije ćutanje, nekakav *»polugovor« ovoga »polumrtvog boga«, kao govor »polumuzičkih intervala«*. Ti »polumuzički intervali« jesu intervali boga napadnutog prazninom, ili intervali govora napadnutog ćutanjem: slobodan stih, koji se ovde javlja, jeste stih ovih »polumuzičkih intervala«. stih veoma krhke, ali i *krte*, melodičnosti, koja je potisnuta duboko u unutrašnjost jezika, dok se jezik javlja, u odnosu na tu melodičnost neuhvatljive, neodredljive unutarnje vibracije, u naglašenoj nepokretnosti, čak nezgrapnosti, kao nosilac prozne aritmičnosti. Teškoća govora čini da, i ovde, stihovi budu »neravni redci«, pod stalnom pretnjom rasturanja. Veoma velika različitost »intervala« (dužine i intenziteta) ovih stihova, — različitost koja se iskazuje i grafički, — odupire se uspostavljanju harmonije, i zbog toga kao da iznuđuje pokušaj da se ovoj asimetrijskoj aritmičnosti suprotstavi simetričnost, ali čak kao da ni ta simetričnost ne može da bude tu drugo nego ponavljanje. najavljeno već u prvoj strofi (ponavljanjem stiha: »Sakriven polumrtav Bog«); posle stihova, koji su samo variranje već rečenoga, i to rastakanjem njegovim i, čak, banalizovanjem:

Sa lepom verom davno, davno pre.
Tražili smo ga mi. Gledali

[13] U pesmi bez naslova *(Gle, Ivo . . .«); Bosanska vila*, 1911, XXVI, 19.
[14] Ivo Andric, *Nemiri*, 1920 (u prvom delu *Nemiri od vjeka)*.

Čudesno nebo, zvezde i oblake.
Strepili: o, gde je Bog
Naś dobri.

I dugo smo ga dugo, čekali
Uzalud.
O, dugo smo ga, dugo, čekali,

prva strofa se, jednostavno, ponavlja, bez i najmanje izmene. Sve se *zatvara*, tim ponavljanjem, pa središnji »neravni redci«, što kao da su se jedva zaustavili na samoj granici rasturanja (najvećeg, svakako, tamo gde su najkraći stihovi: »Naš dobri«, »Pa ćuti«, »Uzalud«), i nisu ništa drugo nego funkcija tog ponavljanja koje je samo sobom »rečitije« od onoga što kazuje, u ovoj pesmi čiji osnovni »izraz« jeste u kobi »neravnih redaka«, u njihovom lomljenju (bez zvuka), kao u nekakvoj stešnjenosti, teskobi duha i jezika, s onu stranu harmonije što ne može da se dosegne ni simetrijom, i, svakako, kao u kobi nemogućnosti »izraza«.

Stvarni sadržaj jeste, u ovom polugovoru o ćutanju »polumrtvog Boga«, ova nemogućnost »izraza«, kao sama pretnja rasturanja strofe: poetsko je ovde upravo zračenje nemogućnosti »izraza«, taj izraz kao »polu«-izraz, ili izraz koji, ne uspostavljajući se (a u muci uspostavljanja), samim svojim neuspostavljanjem, svojom promašenošću, svojom *jalovošću*, otkriva tragičnost duha ove promašenosti kao samu tragičnost doba, koju će, ne mnogo kasnije, u zatočeništvu u Mariboru, da oglasi Ivo Andrić pesmom *Strofa*:[15]

Ponavljam svoju staru jutarnju tvrdnju: izraza nema.
Ovo su čudne linije dušinih puteva.
Tepanje kazuje bludnje (ah neravni redci!)
Za mene i moje doba izraza nema:
Koraci uskom ćelijom bez broja,
Dani u nizu, uplašenih očiju,
Razbešnjeli pak'o moga vremena, lom, i smak svega!
Pesnici budućih vremena, mladići i devojke
Idila koje dolaze, — vaše će pesme biti od senke i zlata;
Rasuta, neznana — pevana i zaboravljena

[15] *Misao*, 1920, knj. IV sv. 19.

Istoga jutra — biće moja
Marburška strofa.

»Pak'o vremena« jeste i pakao »izraza«; »lom i smak svega« jeste i »lom i smak« izraza. Ali šta je »izraz« »za mene i moje doba«, ako ne prepoznavanje »mene« u mome dobu, i moga doba u meni: objektiviranje subjektivnog, njegovo uspostavljanje u svetu? »Izraziti« se znači ostvariti se, uključiti se u svet, postati svet. Neizraženost je izdvojenost, neusaglašenost. »Mladići i devojke / Idila koje dolaze«, jesu mladići i devojke »izraza«: uspostavljene celine subjekta i sveta, i lakoće (ili lepote), »od senke i od zlata«. Promašaj »izraza« jeste promašaj sveta, promašaj ovoga jedinstva sa njime: »neravni redci« zabludelosti, osuđeni na rasturanje; neharmoničnost, *disharmonija*, umesto harmonično-celovitog, kao samoga »izraza«: san o harmoničnom (onih »idila koje dolaze«?), koji otkriva ovo disharmonično, i disharmonija utoliko dublja ukoliko je ovaj san dublji. »Neravni redci«, strofa na putu rasipanja, kao na putu zaborava. Nemogućnost samoobjektivacije (kao samootuđenja od sopstvene otuđujuće izdvojenosti), i neka ogoljenost, i nezaštićenost, u tome: ono egzistencijalno koje je, nemogućnošću samoobjektivacije subjektivnog (»izraza«), zadržano na svojim počecima: subjektivno koje, u ovoj nemogućnosti objektivacije, u maglama konfuzije pokušava da gleda u sebe kao u objekt. Ja kao objekt za sebe samoga, umesto tvoračkoga njegovoga samoobjektiviranja: udvojenost, i nešto narcisoidno u njemu, bol od udvojenosti i neka tiha sreća, iako duboko skrivena, u tome bolu (»čudne linije dušinih puteva«); ne tvorački bol nego bolećivost samoposmatranja očima mladića što se, kao Vidakovićeve, »tako mute«, sa dosta sentimentalizma i stilizacije, ali u ovoj uskraćenosti, u nezaštićenosti, koja ne prestaje da vibrira prigušeno i uzdrhtalo, kao sama mladost bez sistema samoobjektivacije, kao ono što ostaje otvoreno (»izraz« zatvara?), i u tome smislu neposredno-egzistencijalno, ali i egzistencijalističko: egzistencijalizam, ne kao misao, nego kao sama ova zadržanost na početku, kao ova nemogućnost »izraza« (objektivacije) i kao ovo samoposmatranje, u drhtavici, u pomućenosti, u istovremenosti iščekivanja i beznađa.

Kult »izraza« živi od promašenog *Jednog:* »izraz« je, i za Miloša Vidakovića, kao i za ovoga, ranog, Andrića, *Jedno* subjektivnog i objektivnog, apsolutni totalitet. Čin »izražavanja« jeste čin totalizacije: čin izlaska iz potencijalnosti u stvarnost, i

iz samoće (koja je uvek samoća onoga što je samo potencijalno, a ne i stvarno: samoća u odnosu na stvarnost, pretnja ne-stvarnosti, rasipanja?) u jedinstvo sa svetom, kao u jedinstvo sa samim sobom, u idealnu uspostavljenost u svetu kao u idealnu samouspostavljenost. Ideal *Jednog* jeste ideal apsolutnog »izraza«, ili »izraza« kojim se uspostavlja *Jedno*. Naći »izraz« znači, ovde, naći *Jedno*, totalitet, ili »boga«. Odsustvo Jednog jeste, i za Vidakovića kao i za Andrića, odsustvo boga (kao odsustvo totaliteta), ili odsustvo »izraza«: »Sakriven polumrtav Bog« Vidakovićev »ćuti« kao što »ćuti« »sakriven« totalitet. On ćuti tako dobro »da se već pomišlja da ga nema«: ovo ćutanje ne poriče boga (tu se samo »*pomišlja* da ga nema«), ali ga kazuje na samoj granici njegovoga odsustva (i njegovoga, mogućnog, poricanja): taj Andrićev bog koji ćuti tako dobro da izgleda kao da ga nema, jeste Vidakovićev »polumrtav Bog«, kao »polumrtvo« Jedno, to je ćutanje koje i jeste i nije ćutanje (jer njime bog i jeste i nije), ali tako da govor tu i jeste i nije govor: nekakav »polugovor«, u »polusvetlosti« (»polutami«) »polumuzičkih intervala«. Sve je *ispod* ovoga *Jednog,* kao *ispod* govora (ispod »izraza«): nešto trajno neodređeno, prigušeno, suspregnuto u pokretu (u »muzici«), »neravno« (u svojoj zabludelosti), sniženoga glasa, u rečenicama čiju intonaciju određuje drhtanje na samome rubu proznoga govora neposredno-egzistencijalne sfere, kao *donje* sfere, ispod »izraza«: ispod Jednog, ili ispod ovoga (Vidakovićevog i Andrićevog) boga, u turobnoj pogruženosti, što utvrđuje u ćutanju, u sumornosti (»Gle, Ivo, jesen je . . .«), u osećanju uskraćenosti, pod pretnjom rasturanja, ali u nemirenju sa ovim rasturanjem, sa sopstvenom samoćom, u pokušaju poricanja fragmentarnosti i konačnosti: »mi nismo deo svega, (. . .) mi smo beskrajnost«, ili (na putu ka još većoj, i tu valjda neumitnoj, zbrci usamljenika koji živi u »polusvetlosti« i muca pod »polumrtvim Bogom«): »Svaki deo je sve.«[16]

Osim u tekstovima Dimitrija Mitrinovića, ne postoji u ovo doba takvo *uporno* slavljenje sveobimnoga, sveobuhvatnoga,

[16] ». . . svaki čovek, svaka biljka, svaki oblik predstavlja napose ceo vitalni impuls i univerzalni život, u istoj meri kao i sve skupa. Jedna biljka, kao sve zajedno, jedan čovek kao svi zajedno. U svima je večiti pokretač došao do izražaja ceo, premda je svako, do bezmerno malih delova, jedna posebna celina, posebna organizacija, različita od ostalih. Svi delovi, premda ograničeni, imaju svoj koren u bezgraničnosti sveopšteg života. Svaki deo je sve« (*Život; Narod,* 1914, god. V, br. 391).

života, tako glasni vitalizam, kao kod ovoga usamljenika-melanholičara, koji je u stihu zagrcnuto (asimetrično, i disonantno) šaputao ispod »polumrtvog Boga«, a u prozi se javljao kao glasnik neiscrpne tvoračke energije, koji se poziva na Bergsonov l'élan vital, ali koji Bergsona čita očima mladića-usamljenika što se »mute« i sve zamućuju od žudnje za totalitetom, pa otima Bergsona od njegovoga teksta, i od jezika filosofije, uranjajući ga u nekakav kosmičko-religijski iracionalizam života kao neiscrpne »ogromnosti«, i sanjajući (sasvim mitrinovićevski) da se otvore »Vidici poimanja sveobimnog«, ili oglašavajući »grdan napor čovekov da se digne«.[17] U stihu zagrcnut i kao slomljen, on je u nekoliko proznih svojih trenutaka pokušavao da kaže taj sveobuhvatan, svudprisutan, neiscrpno-tvorački život, padajući, u dva-tri maha, čak i u tautološki krug ovoga života kao apsolutnosti, koja je van-jezička (s onu stranu diferencijacije i zato s onu stranu govora), pa je tu (takođe mitrinovićevski, i u potpunoj, inače, suprotnosti sa svojom stilistikom vanredno odmerene, uravnotežene ekspresije, koja se čuva svakoga prenagljivanja, i svega mutnoga, a ne samo pseudo-profetske retorike Mitrinovića), ovaj apsolutni život završavao u nebulozi apsolutnog, kao »bezmernost bezmernosti, neograničenost neograničenosti, večnost večnosti«,[18] iznuđujući san o »novom izrazu«, koji bi, u stvari, bio izraz te »bezmernosti ogromne«: »Koju reč da upotrebimo, koje slovo, koji naziv? O, kad bismo mogli da izmislimo nov izraz, da izrazimo svu tu bezmernost ogromnu, svu tu nebrojenost svega što biva stvarno u svakom momentu«.[19]

[17] »Ja vidim čovekovu želju da se odigne, / Ja vidim njegovu hrabru želju da dospe do vrhunca / Odakle se otvaraju vidici bez zapreka, / Vidici poimanja sveobimnog. / Al čovek je postao od blata. / Čovek je vezan za blato, / S osionošću lanaca, s bezbroj katanaca. / I grdan je napor čovekov da se digne: / Grdan je napor misli koja grca / Otima se i guši / Pod blatom koje pritiska. / A gore vrhunci divni zovu / Sa obećanjem o zemlji carevoj. / O zvezdanim predelima, / O sreći shvatanja svega. / Napor, napor, napor . . .« *(Pobeda misli).*

[18] *Život*

[19] U istom tekstu. — Mi nismo deo svega, nego smo sve; nema deljenja, ali zato »nema mere« i nema jezika: ». . . Šta rekoh, maločas? Da smo mi deo bezmernosti, večitog življenja? Kako se može deliti ono što je beskrajno, kako da ga potčinimo razdeobom koja je isto što i merenje. Nema mere. Mi nismo deo svoga, mi smo u svemu, u beskrajnome, mi smo beskrajnost. Večiti život. (. . .) Postoji samo život. Život i samo Život«. I, dalje: »Možemo propovedati samo život, pošto samo po tome jesmo ono što smo. Život u najvećoj meri, sa najvećim intenzitetom«. To je, svakako, ona *reč Život*, koja se »pisala sa velikim početnim slovom«, ali i ono »poprište za (. . .) oslobođena čula, za (. . .) umna ljubopitstva i

Ali taj »izraz« »bezmerne ogromnosti« što se otima »izrazu«, taj napor totalizacije koji vodi u zavadu sa jezikom, to Sve koje bi, »izrazom«, imalo da postane Jedno, ali koje se otima od toga Jednog, kao stvarnost, koja se, »raznolika«, »raznorodna«, otima od svesti, — to nije u Vidakoviću moglo da nađe svoga odjeka. Vidaković je pozivao na zanos »onih koji pregaraju sebe«, u »herojskoj moći žrtvovanja«. Ekstaza (zanos) javlja se, i u njegovome duhu, kao i u osnovnome duhu *Mlade Bosne*, kao jedinstvena metoda duha i egzistencije: kao metoda samopregaranja usamljenih pobunjenika, ili metoda kojom usamljeni pobu-

osećajne podvige, koji nisu poznavali granica« (». . . Teško je zamisliti opasniji način da se uđe u život i sugurniji put ka izuzetnim delima ili ka potpunom slomu«, — Ivo Andrić, o svome mladobosanskom naraštaju, u romanu *Na Drini ćuprija*, poglavlje XVIII), ali to je i sasvim *mitrinovićevski*: to traži zanos, i zavodi put propovedništva i sudbine propovednika koji govori ovako, egzaltirano, o sveobimnom životu, ne samo zato što je ponet njime, nego i zato što mu on, taj »život u najvećoj meri, sa najvećim intenzitetom«, bezmeran (». . . Nema mere«), neprestano izmiče, pa ga i u sferi spekulacije izvodi iz te sfere, »egzaltira« filosofa, baca ga u konfuzno patetiku, ili ga baca put pesnika, ali koji bi to pesnik mogao da bude ako ne pesnik »egzaltiranog« života što izmiče jeziku i svesti, ekstatičarski, kao ono Jedno, sveobimno, nedeljivo, što ne pristaje ni na kakve mere, pa ni na mere govora?

Evo ideala toga »Nema mere« (ideala koji, podržan nemirenjem sa ropstvom i pasivnošću, odjeknuće i jednom rečenicom ranoga Andrića, sasvim ne-andrićevskom: »U neumjerenom je tajna ljepote«, — A. G. *Matoš; Vihor*, 1914 knj. I, br. 5: ». . . Egzaltirati ga (život) do najviših vrhunaca, opiti sva svoja čula, opiti mozak i svest. Osećati beskrajno obilje života u svemu«. To, »opiti sva svoja čula« (što zar ne upućuje na Remboa, od koga je, inače, sve ovde beskrajno daleko?), to je zahtev ovoga apsolutnog života, koji, međutim, hoće »egzaltaciju«, pijanstvo, a ne jezik (pa zato i kao da pristaje samo na jednu jedinu reč, *Život*, koja ne kazuje ništa). Evo, samo nekoliko trenutaka kasnije, u ovome istom tekstu, slutnje te van-jezičnosti apsolutnog, kao same neizrecivosti: »Ah! Beskrajnost vremenska i prostorna. Tako jasna, tako nedokučiva. Večnost. Život, uvek svagda i samo on. Koliko puta da upotrebimo tu reč, u koliko redova, stranica, knjiga i celih biblioteka da je ispišemo, nju, samo nju, kada nam sve što osećamo daje povoda da je izgovorimo. Život«. Ona, i »samo« ona, ta jedna jedina reč: kao da ovo obilje, dokraja »egzaltiranog« života, jeste, u jeziku *apsolutna skučenost, siromaštvo, nemogućnost*. To je »egzaltirani« život ne samo protiv filosofiranja, nego i protiv svesti, protiv jezika. Da li bi se, talasima ove »egzaltacije«, otišlo u *ekspresionizam vrtoglavice*, u ekstatička kidanja »mere« jezika onim što »nema mere«? To je *drama jezika i apsoluta, jedan od prvih njenih refleksa u ovoj kulturi*. Ona se neće razviti: Vidaković ovo piše 1914, samo godinu dana pre svoje smrti, u Velesu (gde je pobegao od austrijskih vlasti); ali ovaj egzaltirani poziv na »egzaltaciju« života, upravo usred njegove nemogućnosti, i pred smrću, od kojih je neodvojiv, dolazi do najviše svoje istinitosti: ko to »egzaltirano« poziva na ovu »egzaltaciju« života, ako ne mladobosanac, koji

njenik, fragment, puki »deo«, prepoznaje u sebi »sve«. Kontradikcija »Deo je sve«, kao vrhovna kontradikcija usamljeničkoga nemirenja sa samoćom (ili vrhovna kontradikcija »dela« nepomirenoga sa time da nije »sve«), može da se »razreši« jedino »zanosom«, jedino ekstazom, koja je samoporicanje »dela«, njegovo obogovljenje samouništenjem. Ekstaza, »čisti zanos«, koji zahteva »moralnost onih koji pregaraju sebe« (»... Mali duhovi se boje čistog zanosa, a nama je on jedini nužan, nama je zanesenost, pregaranje jedino spasenje iz blatne i sramotne sadašnjice«),[20] javlja se i kao duševna i kao pesnička metoda

jeste što jeste samo kao osuđenik na smrt, kao onaj koji se ne može produžiti u vremenu, onako kako se u vremenu ne može produžiti uzvik, eksplozija bombe, njena magnovena, zaslepljujuća, svetlost, kao sama svetlost ovoga »nema mere« (umesto »polusvetlosti« Vidakovićevoga »poluboga«), ovoga herojskoga samo-žrtvovanja, koje je trenutak?

Zavera protiv imperijalne Austrije otkriva se ovde kao *apsolutna* zavera: kao zavera u ime apsolutnog života, protiv *svakog* ograničenja, a ne samo ograničenja nacionalnog. Nepriznavanje ograničenja razvija se, »egzaltirano«, na putu ka apsolutnoj svetlosti do nepriznavanja ma kakve »mere«; ne samo, dakle: nema Austrije, nego i ovo: »nema mere«; i ne samo integracionizam na planu nacionalnom (sa nesumnjivim akcentima unitarizma), nego i integracionizam kosmički, koji je iracionalistički. Epoha pripreme atentata na Franju Ferdinanda jeste epoha ovoga »egzaltiranog« provaljivanja granica: nije li u tome ono »svetsko« (kosmopolitsko) u duhu ovih pobunjenika čija intelektualna radoznalost daleko premaša prosečnu radoznalost njihovih vršnjaka u drugim krajevima zemlje, i nije li u tome, takođe, ono kosmičko, što ih opseda? To je »invazija« u svet, i invazija u kosmos, uvek isto »nema mere«. Iza svih programā i ideologijā (od Skerlića do Bakunjina, od nacionalizma do anarhizma), uvek je ovo »nema mere«; iza samodiscipline, koja nameće asketsko odricanje, načelo apsolutne samosvesti svesne žrtve (v. Vladimir Dedijer, *Sarajevo* 1914, izd. *Prosveta*, Beograd, 1966), ipak je, stalno, to »nema mere«: askeza, samodisciplina, samo su sredstva ovoga »nema mere«. Žrtvovanje je, ipak, žrtvovanje »mere«, i ne može se svesti ni na jedan program, koji je, uvek, »mera«. *Gde je »mera« nema žrtve.* Iza Gavrila Principa, čije ime učinilo se Crnjanskom da je »sastavljeno od imena princa i arhangela« *(Lirika i komentari*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1959, str. 58), pre i posle svega je ovo »nema mere«, ova »bezmernost bezmernosti«, ovo nadgranično »sve«, koje je nosilo (i zanosilo, ali i *raznosilo),* kao program svakog programa, kao suštinski program, i druge, od Mitrinovića do, evo, Miloša Vidakovića.

[20] *Na početku dela; Srpska omladina*, 1912, god. I, br. 2. — To je negiranje »odelito besciljnih života«: »Stvaranje velikoga dela daleko je preče od sitnih, odelito besciljnih života ljudi koji, unesení u jednu kolektivnu akciju, imaju visok smisao i puno značenje«. Rečenica koja ovome sledi, i kojom se završava ovaj članak koji priziva Principa (pozivajući na »radikalnu borbu do žrtvovanja«, sa citatom iz Macinija: »Kao što grmljavina sledi za munjom, tako neka vašu misao prati akcija«, pa je Vidaković iz ovoga članka, *munja*, — jedna od munja, —

koja bi imala da posveti u »disanje Svega«, ili u »svetinju Boga« što drhti u »plavom tajanstvu« Dimitrija Mitrinovića,[21] ili »Boga novootkrivenog« Dragutina Mrasa, koji se obećava u času kad »Od svetlih ognjeva zablesnu nebo k'o plameno jezero«, kad prestaje samoća (»Ne osećam se više sam, udaljen . . .«), ali kad prestaje i potreba za govorom (»Ne govorite mi ni tihe, ni glasne, ni žalosne reči. / Treba mi ćutnje, ćutnje; da ćutim: sam i beskrajan«,[22] ili onoga »Nekog«, iz mističko-ekstatičkih trenutaka (»Nečujno, sa tajnom nadzemaljske vike / jedan Neko sve maše i zove«).[23] Taj put ka sveobjedinjavajućem Nekom, ili bogu,

nešto kasnije »grmljavine« Gavrila Principa?): »Delanje sadašnjosti namenjeno je sreći onih koji će doći i prema kojima treba imati blagorodno, nesebično osećanje dobrih otaca i zaštitnika«, pripada najdubljoj mladobosanskoj istini Vidakovićevoj, ali se ta istina ne iscrpljuje njome: za ovoga *dečaka*, koji sebe vidi među dobrim *očevima* i zaštitnicima budućih, »radikalna borba do žrtvovanja« jeste i borba za oslobođenje »od sitnih, *odelito* besciljnih života«, borba protiv »odelitosti«, protiv »dela«, a za »sve«, jedini način da se ozbilji tvrdnja »Deo je sve«. Žrtvovanje jeste, i ovde, dosezanje »svega«: apsolutni Život traži ovo žrtvovanje.

[21] »... Uzmi me, nosi me, upijaj me; ne volim samoga sebe, / ne trebam sebi, shrvan, izudaran grubošću dana; / . . . / Uzmi me! volim te, noći! danas sam sanjao tebe! / — / Tako si blaga, mjesečna noći! svetosti mira / tako si puna! Plava! Prozirna sve do u beskraj! / Pjesma Dobrog Tajanstva Vječnoga sferama huji, / struji u prostoru vedrom i gubi se, dalje i dalje, / svuda jedna i ista: nejasna, sjetna i snena — / Čuje se disanje Svega . . . I čini se, stoji vrijeme . . . / — / Osjećam svetinju Boga gdje drhti u plavom tajanstvu . . .« *(Plava noć; Bosanska vila*, 1911, XXVI, 9).

[22] *Plime; Bosanska vila*, 1913, XXVIII, 13—14; v. Predrag Palavestra, *Književnost Mlade Bosne*, II, *Hrestomatija*, izd. *Svjetlost*, Sarajevo, 1965.

[23] *Trans* (1913). — Niko se među mladobosanskim pesnicima nije tako narugao poeziji kao osamnaestogodišnji Dragutin Mras (rođen 1895; drugovao s Gavrilom Principom; poginuo u dvadesetoj godini, 1915, kao dobrovoljac u srpskoj vojsci), i niko nije došao do takvoga ekstatičarsko-mističkog zamaha kao on, u pesmi *Plime*, i to sve u istoj 1913. godini. (Pesma *Plime* objavljena je u *Bosanskoj vili* tek nešto posle Mrasovog pamfleta protiv poezije *O poeziji*, štampanog takođe u *Bosanskoj vili*, 1913, XXVIII, 7). To je, svakako, eksplozija kontradikcije Mlade Bosne, rastrzane između utilitarizma (akcije) i »naivnog pesničkog bića u nama«, koje je Mras optuživao da nas je odvojilo od zemlje, »sa transcendentnim idealom dobrote i savršenosti«, pitajući se »Šta danas da činimo sa Tiamatom, Hasisadrom ili s biblijskim Nojem, s Biblijom, s bogom, bogočovekom, subordinacionizmom i homounisionizmom, pa sa svima eshatološkim problemima hrišćanstva, zaludnim kao mahnito ispijanje umišljenih voda«.

Ipak, ova kontradikacija Mlade Bosne otkriva se ovde kao *bitna kontradikcija nastupajuće epohe:* iza kontradikcije utilitarno — poetsko, stvarno je kontradikacija govor — anti-govor. Potpuno u težnji za »transcendentnim idealom dobrote i savršenosti«, ali i u znaku »boga« i »bogočoveka« Dimitrija Mitrinovića, pesma *Plime* visoko nadmašuje Mitrinovićeve stihove: dok je u tim stihovima

ka »disanju Svega«, jeste »put ekstaza« o kojem je nešto pokušao da kaže i Vidaković, »... put — uklet — kojim u pjanstvu ekstaza / Odlaze duše u visove neme, / Gde večnost ćuti i

sve samo program ekstatičkog misticizma, u ovoj pesmi taj program, na mahove, dolazi do svoje duševno-poetske prakse, do ozbiljenja u jeziku. Plima, u ovoj Mrasovoj dugoj pesmi (jedinoj njegovoj pesmi vrednoj ozbiljnije pažnje) jeste, u stvari, plima jezika koji, nadahnut idealom mističkog jedinstva (kao idealom spasonosnog utapanja u Jedno), ustremljen je van-svesnom, van-jezičkom i anti-jezičkom Jednom. Jezik, u ovome ekstatičarsko-mističkom otkrovenju Jednoga kao samoga boga (»... Od svetlih ognjeva zablesnu nebo k'o plameno jezero, / nebo duboko. / U novoj svetlosti ja videh Boga, u novoj svetlosti Boga / novootkrivenog. / ... / Ne osećam se više sam, udaljen, nego / isplinuh od duboke nostalgije k'o para, k'o dah ...«), kao da teži, uprkos svim kliŝeima religijskog misticizma, da provali sopstvene okvire, da »ispline« u van-svesnom Jednom, čiji jedini »jezik« je »para« ili »dah«.

U osnovi ovoga govora nije htenje govora, nego, naprotiv, *nehtenje govora, kao nehtenje svesti, ili htenje Jednog.* »Nadahniteljica reč«, koja se ovde javlja kao reč mističkog otkrovenja, jeste reč neprestanoga ukrštanja govorne i anti-govorne tendencije. Otuda, u tom ukrštanju (u patosu Biblije, mladobosanskog *Vitmena,* ali i nekih slobodnih stihova koje je Svetislav Stefanović pisao oko 1912), ponavljanje rečenog, inverzijom rečeničnog poretka, ili beznačajnom dopunom (»U novoj svetlosti ja videh Boga, u novoj svetlosti Boga / novootkrivenog ...«), — tako da se u tom ponavljanju iskazuje i težnja ka zastoju, otpor kretanju, ali i samo kretanje, zatim kidanje standardne sintakse, u okviru stiha, ali i oštrim lomljenjem stihova, i to u samome srcu metafore, s veoma naglašenim razdvajanjem elemenata poređenja (posle poredbenoga »k'o«): »... ti dade, ti učini, / i ja se osetih da sam tkan od sviju tkanja / k'o najlepša zvezda, k'o najdublja magla i k'o svetlosti / sunčane; beskonačan k'o Mlečne Staze / k'o Mlečne Staze rasut i večan k'o dasi proleća, / k'o dasi prolećnih buđenja, k'o dasi / stvaranja, snage, k'o dasi, k'o dasi, i opet / plamen, i velik, malen, sam, sve, jedno / sa svim, i sve u jednom / sve u jednom«. Mitrinovićev pokušaj da se protivurečnost »dela« i »Svega« savlada ekstatičko-mističarski (u znaku Vidakovićevog: »Deo je sve«), ne dolazi ovde do poetskoga govora na nivou protivurečnih kvaliteta stvari i senzacija (jer su ti kvaliteti apstraktni kao i kod Mitrinovića, u parovima banalnih opozicija: »magla« — »svetlost«, »velik« — »malen«, »sam« — »sve, jedno«), nego ovim sukobljavanjem govora i anti-govora.

Taj govor, koji najviše svoje manifestacije traži upravo pokušajem svoje negacije, nije li to u suštini poezija koja se, i ovde, preobražava pokušajem samonegacije? Nije li i utilitarističkom racionalizmu Mrasove optužbe poezije i ovome njegovome ekstatičarskome misticizmu svojstvena upravo kriza govora, koja može da se iskazuje ideološki najprotivurečnije, ali ostajući uvek kriza *biti* nove epohe što je počinjala upravo u doba mladića »sa usnama žarkim« Mlade Bosne? Na samome pragu te, nove epohe, u kojoj se autentična poezija ostvarivala *samo u otporu poeziji,* jeste i ovaj osamnaestogodišnjak iz 1913, utilitarista i mističar, poricatelj poezije i pesnik, dečak ubijen tek pošto je počeo da sanja »ponajlepši, ponajdublji san beskonačan«: »... smrt je večno postojanje. / Duboko, duboko počinje mi / besmrtni koren bez konca i kraja.«

prestaje vreme, / Gde nema tuge ni bolnih poraza«,[24] ali Vidaković u tome ostaje, pesnički, čak i ispod Mitrinovića, a ne samo Mrasa, najvećeg pesnika religijsko-ekstatičkog misticizma među mladobosancima. Vidaković, kao i Andrić, ostaje daleko od religijsko-ekstatičkog misticizma (kojim bi »deo« postao »sve«, ili kojim bi »polumrtav Bog«, koji ćuti, postao bog koji »govori« van-jezičkim »disanjem Svega« u Noći). Ako je ekstaza totalizacija (ostvarenje Jednog) samouništenjem »dela«, »pojedinosti«, ona je to isključivo na putu ka Noći: jedino u Noći »raznolika«, »raznorodna«, polivalentna i polifona stvarnost dostiže svoju jedinstvenost, ali s onu stranu svesti. Strah od iskušavanja ove »raznorodne« i »raznolike« (polivalentne, polifone) stvarnosti, jeste Vidakovićev strah za jedinstvo (za celovitost) svesti, strah koji ga zadržava na ravni svesti;[25] Jedno, Sve, on ne traži, nikada i nigde, od ekstaze, koja bi svest da zaroni u Noć, koja je sama Noć svesti, put »uklet« prokletnika, nego obratno, upravo od svesti, kao u pesmi *Svet se gubi,* jedinstvenoj u mladobosanskoj poeziji ovoga vremena, ali koja ide iz same srži osnovne mladobosanske drame svesti i »čistog zanosa«, i bez koje bi ta drama bila nečitljivija:

Moja se svest gubi
Dok se ja razilazim
U sve stvari,
Raznolike, raznorodne,
U sve krajeve daleke.
O, željo moja beskrajna!
O, svesti moja budi moćna,
I napunivši svet
Ostani jedna,
Jedna, jedina, cela i moćna,
Neumanjena, pobedna.

Ako je ovo dozivanje svesti lišeno tamno-nesvesnog, kao pretnje za svest (»... Dok se ja razilazim / U sve stvari«: kao pretnje njenoga rasturanja u »raznolikoj«, »raznorodnoj« stvarnosti),

[24] *Put ekstaza* (prvi put objavljeno u časopisu *Pregled,* 1939, XIII, 190).

[25] Vidi se to i u pesmi *Put ekstaza,* koja ni najmanje *nije određena* ekstatičnošću, i čija osnovna misao jeste misao o putu ekstatičara kao o »uklетom putu«. Duše odlaze »u visove neme«, »... I svaka jednom besvesti zaneta. / Gore,

ostajući skučeno, jednoslojno, nemaštovito, ipak ima, ispod sve te skučenosti, dramatičnoga straha od rasturanja svesti, kao samoga straha od »raznolike«, »raznorodne« stvarnosti. To je onaj isti strah, iz priznanja ovoga mladića za sunce: »Ono me zbunjuje i opsenjuje« (koji strah od sunca jeste strah za svest: strah od zabune, *od opsenjenosti),* ili onaj strah iz njegove molbe, nekoj devojci, da ga sačuva od sunca (». . . Čuvaj me, čuvaj«); zar ta molba, u strahu, nije samo *ljubavna verzija ove molbe upućene svesti:* »Ostani jedna«? »Čuvaj me«, rečeno drugome, ili »Ostani jedna«, rečeno svesti, to su samo modaliteti straha od rasturanja (od razilaženja) u stvarnosti koja, raznolika, raznorodna«, tek uronjena, ekstatičarsko-mističarski, u »plavu noć«, ili, mističarsko-religijski, u boga (a uvek u svetlosti mladobosanskog ideala »jedinstvene celine«), može da stigne do idealne »koordiniranosti svih delova«, da postane neka vrsta onoga umetničkog dela o kome je pokušavao, između dva talasa svoga straha od rasturanja, od sudbine »dela« bez »svega«, nešto da kaže ovaj pesnik koji je Skerlićevom doktrinarstvu pokušavao da suprotstavi, upravo u svojoj želji za »Svime«, ideal impresionističke kritike koja (idealno otvorena) »za *sve* ima izvinjenja, *sve* dopušta«,[26] ali koji je, u ovome strahu od rasturanja, od »razilaženja« ». . . u *sve* stvari«, bio i ostao na putu esencijalno-doktrinarnog (apsolutno jedinstvenog) *Jednog.* Ne samo što » . . . svaki čovek predstavlja *jednu jedinstvenu* organizaciju, jednu posebno logično konstruiranu psihofizičku celinu«,[27] nego i umetnost, koja nije ništa drugo do objektiviranje te »jedinstvene organizacije«, tog jednog jedinstvenog (celog),[28] ». . . ne može ni po sadržini ni po formi imati u sebi kakve labirintske konfuzije i njene zamršenosti«.[29] Jedno jedinstveno uprošćava: »Sve je u osnovi prosto«;[30] ono ne priznaje nesvesnost, a kamoli slučaj:

gde nema ni svetla ni tame, / Gde mrtve stoje i tišine same / I večno hladno poimanje sveta. / — / A kad god bi večnost videle vrhunca, / Poslednji krik im umro je na visu. / I nikada više osećale nisu / Ni sreću bola, ni blagoslov sunca«.

[26] *»Pisci i knjige« Jovana Skerlića; Narod,* 1913, IV, 330.

[27] *O celovitosti umetničkih dela*

[28] »Kao što (. . .) logika sačinjava jedinstvenost i celovitost ličnosti njenog sveta, ona tako eksteriorizovana sačinjava celovitost i jedinstvo umetničkog dela, koje znači samo vidljivu formu nevidljivog unutrašnjeg sveta« (u istom članku).

[29] *O jednostavnosti umetničkog dela; Bosanska vila,* 1914, XXIX, 11.

[30] Isto. (Ili: »Sve što postoji vrlo je jednostavno u svome razlogu, u svome egzistiranju, u svojoj svrsi. U osnovi svega zajedno, u osnovi svake pojave napose, jedan je vrlo jednostavan pokretni princip, čija se nekompliciranost uviđa čim bude otkriven«.)

umetnik je »svestan sadržine koju ima da dâ«;[31] zbog toga su avanture reči »*obesne*« (one *mogu* »srećno da se završe«, što znači da *ne moraju,* pa baš zato i jesu »obesne«), i zbog toga je *jasnost,* »svedenost na jasne i savršene oblike«, alfa i omega umetnosti i poezije: »najjednostavnije pesme uvek su

[31] *»Misli« Stanislava Vinavera; Narod,* 1913, IV, 340. — Vidaković je o Vinaveru pisao u tri maha. Povodom *Mjeće (Bosanska vila,* 1912, XXVII, 5), našao je da je to »jedna nedirektna, podređena, posredna veza sa životom«; povodom *Misli:* da »G. Vinaver ne zna često ni sam šta misli. Mi još manje možemo uređivati ove misli i tražiti im osnovne poteze, jer to izgleda da je uzaludan posao. Naročito kada neke od njih naliče pre na konjičke skokove i zamišljene rebuse«. Ali on je nepogrešno uočio značaj Vinaverovog smeha i, u tome, Vinaverovu vezu sa Lazom Kostićem (». . . To je njegov smeh i smelost koje mi od Laze Kostića gotovo nismo imali. On je iz one plačevne, nedavne generacije izišao smejući se, dok su drugi isplivali mašući rukama, busajući se u prsa i noseći u sebi donkihotsku volju za nekom bitkom«, — u prikazu *Mjeće),* pozdravljajući Vinavera zato što je »neposlušni molekul u literaturi, neposlušan i vrlo okretan, kad se uporedi sa tromošću mnogih naših pisaca. Ta neposlušnost, želja za novim, raznolikim od jučerašnjeg, služi mu na čast i posvedočava da ozbiljno shvata svoj posao. Po našem mišljenju, g. Vinaver, sa Milutinom Bojićem, čini najbolje što najmlađa književna generacija iz Srbije ima da pokaže« (u prikazu *Priče koje su izgubile ravnotežu* Stanislava Vinavera, *Narod,* 1913, IV, 280).

Međutim, *racionalizam* je odvajao Vidakovića od Vinavera. Vidaković je pozdravljao Vinavera zato što je »neposlušan molekul«, ali je hteo da u toj njegovoj »neposlušnosti« ne bude stihije: da ne bude ničega iracionalnog, a najmanje iracionalnosti »slučaja«. Hteo je potpuni uvid u sve, samovladanje do kraja: »Na jednom mestu, u *Mislima,* rekao je g. Vinaver da nije nužno biti svestan onoga što se stvara i daje. Istim onim putevima našega mozga, kojima su prošle naše bolje stvari, za koje smo znali što su i kakve su, mogu proći i druge, nove, kojih nismo svesni, kojima ne znamo unapred opredeliti ni sadržine ni oblika. Pustiti se muzici reči, pustiti da nas reči vode, poredane lepo jedna do druge, kad svaka nosi sobom potrebnu sadržinu. To je g. Vinaver hteo da kaže kad je napisao da je poezija postala zbir avantura reči i da se, ne razumevajući, može lepo i pametno stvarati po istim zakonima po kojima se stvaralo kad se razume. Znači to isto kao kad bi se reklo da slikar može, slažući harmoničnu boju do boje, i ne znajući šta radi, stvoriti umetničko delo. Pustiti da se reči redaju same, da se slažu sastavljajući šarene ornamente i muziku svojim zvonkim i muklim prelivima, da iznenađuju, plaču, smeju se, da zvone kao harfe, kad su proletnje, i umiru kao zamagljene obale, kad su jesenje. Obesne avanture reči mogu sretno da se završe, mogu da imaju lep sadržaj. Međutim, kako reče Roden, umetnik je svestan onoga što daje. O, kakva zabluda reći da lepa dela duguju svoju veličinu slučaju! Umetnik je svestan sadržine koju ima da dâ, ona je u njemu moćno uskipela i zavoljena toliko, da traži svoj sadržaj. Sva je težina u tome da joj se nađe oblik, koji adekvatno izražava unutrašnju sadržinu, da se prođe, kako Dučić veli, put od jednog bola do njegove rime« (u prikazu *Misli).*

najlepše«.[32] »Jasnost pored toga što direktno, nezaobilazno, bez zastajkivanja deluje, uključuje jednostavnost, koja je neophodno nužna i gotovo identična sa spontanim, netraženim izražajem misli i osećanja. Jasnost je, dalje, moć raspoređivanja, moć konstruiranja pravilna i lepa, *sposobnost koordiniranja svih delova*, koji svi imaju *jedno* težište, a *svi manje više simetrično* doprinose izražavanju *jedne* osnovne misli, *jednog* osnovnog

To je onaj isti racionalizam koji je Vidakovića primorao na molbu svesti da ostane »jedna«, isti koji ga je sprečavao da se preda »ukletom« putu ekstatičara, kao putu »besvesti« što završava u ništavilu. [I koji ga je osuđivao da se, dok pozdravlja Vinavera, poziva na Dučića, ili da se nađe na istome putu sa Bogdanom Popovićem: njegovo upućivanje na Rodena (». . . kako reče Roden, umetnik je svestan onoga što daje«) jeste kao i Popovićevo, nešto kasnije: »Umetnici su potpuno svesni onoga što rade« (*Koje je Meštrovićevo mesto u umetnosti, i čije je da o tome presudi?; Ogledi iz književnosti i umetnosti, od Bogdana Popovića*, knjiga druga, *Izdavačka knjižarnica Gece Kona, Beograd, 1927).*] U osnovi svega je *strah od gubitka ravnoteže* (strah koji će najbitnije da odredi i Andrića, takođe), ili strah od »duše«, od njene »božanske prisutnosti«, koja se hoće, onako kako se neće život »dobrih građana«, ali koja vodi put stradanja. Ako »ravnoteža znači harmoniju između snage i ambicije, poznavanje svog položaja u prirodi i društvu i veštu upravljanje prema prilikama«, pa je to »osnovna osobina ljudi koji umesno proživljavaju život, umesno upotrebljavaju predmete oko sebe, osobina dobrih građana koji uredno plaćaju porez«, tako da njima »život (. . .) protiče spokojan, bezbolan«, onda teško onima »neuravnoteženim«: »Teško onima koji su osetili u sebi dušu, osetili njenu božansku prisutnost i pošli za njom zasenuti, kao slepci koji pružaju ruke prema nedokučivom. Jer, živeti dušom znači živeti ne po celishodnosti za sebe, nego po blagoj mudrosti, znači deliti sa drugima plač i jade, jer oni radosti svoje neće da dele, niti mogu osećati za sve bliske i daleke, i biti dobar prema njima. Oni, koji su izgubili praktično shvatanje života, praktičnu percepciju stvari, brodolomnici, pogorelci, pošli su da dovedu za ruku sreću iz dalekih krajeva, posao neostvariv, koji se obično svršava prometejskom nagradom« (u prikazu *Priče koje su izgubile ravnotežu).* To su »nesretni svetlonosci« ili, kako kaže Vinaver, »prijatelji nemogućeg«. Nije li Vidaković jedan od tih »nesretnih svetlonosaca«, ali u zazoru od samoga sebe, u slutnji da se to »svetlonoštvo« završava »prometejskom nagradom«?

[32] *O jednostavnosti umetničkog dela.* — Zato su to, za ovoga mladića »mutnog pogleda«, i koji je bio među navestiocima nove epohe, »pored sve rečitosti, jednostavne pesme Rakićeve, jasno izdvojene iz plime osećanja«: svaka od njih sačinjava »po jedan određen i prost motiv«. Zato je to francuski roman (onaj Buržeov, koji pominje Vidaković na drugome mestu, govoreći o novoj francuskoj omladini?), kome »prvenstvo« daju »uprošćenost i svedenost na najelementarnije osnove, jasna diferenciranost psihičkih stanja«, pa Meštrović (»svedenost na najpotrebnije«), ili Betoven, »u poslednjim stavovima pete i devete, kada se na nečuveno jasan i prost način, jednom nepojmljivo prostom muzikalnom linijom, kaže sve što se ikada moglo reći«.

raspoloženja. U tome se sastoji jedinstvo celine, unité umetničkog dela«.[33]

Ovo protivureči najbitnijoj pesmi Miloša Vidakovića (u prvom redu, valjda, onoj prošaptanoj Ivu Andriću: »*Gle, Ivo, jesen je . . .*«), koja ne može sebe da prepozna u ideału »bez zastajkivanja«, jer je sva od »zastajkivanja«, od teškoće »koordiniranja svih delova«, od veoma problematičnog odolevanja udesu »rasturanja«, tako da je ono »manje više simetrično«, i kada se javi u njoj (u nemoći Vidakovićevoj za izvornu harmoniju), obolelo od asimetrije »neravnih redaka«, pa govor tu isključivo i postaje poetski kao govor ove obolelosti, koja je ono tamno-nesvodljivo u svemu prividno »jasnom«, ono »neravno« u logičko-sintaksičkoj (simetrijskoj) »ravnini« »jedinstvene organizacije«, ono neuključeno u »celinu«, i ono veoma nejednostavno »polumuzičkih intervala« inače veoma jednostavnoga govora. Ali, sama ta težnja ka objedinjavajuće-jednostavnom i jasnom, koju najbitnija pesma Vidakovićeva (i Andrićeva), kao pesma mladića »mutnog pogleda«, ne ostvaruje (kao pesma same te mladićke »mutnine«), jeste najdublja težnja Miloša Vidakovića, koji je ostao nepomiren sa sopstvenom egzistencijom bez »koordiniranosti svih delova«, bez idealnog Jednog, bez snage punog zamaha i bez asonantne punoće, u tom zamahu, ako ne već u svemoćnoj disonanciji, a ono (na putu ka njoj) u »polumuzičkim intervalima« »polusvetlosti« »polumrtvog Boga«. Kontradikcije između njegovoga ideala, izraženog u prozi, i njegove stvarnosti, izražavane u poeziji, jesu kontradikcije usamljenika nepomirenoga sa sopstvenom samoćom, ali bez sredstava za negaciju te samoće, i to kako onih »herojskoga žrtvovanja« zaverenika-atentatora tako i onih ekstatičarsko-mističarskih. To su apsolutne kontradikcije, u najdubljoj potištenosti, u samoći, u slutnjama sopstvene smrti, u kojima njegovo »Sve je sumorno« može da se rascveta u rečenicu: »U stvari, izgleda, da je sve uvek

[33] »*Antologija novije srpske lirike« Bogdana Popovića; Narod*, 1913, IV, 286. — To je tekst o predgovoru Popovićevom, a ne o samoj njegovoj antologiji, koja »jasno pokazuje koliko od sve naše lirske poezije može da podnese visoko merilo skrupuloznog estetičara. Rezultat nije nimalo utešan. Od toliko prolivena mastila, od toliko zamrčene hartije, ostaje jedna tanka, tanka knjižica, što očito ilustrira diletantizam najvećeg dela naših pesnika, nerazumevanje u posao. / Međutim, najznačajnije u ovoj knjizi, i za čitaoce i za same pesnike, jeste odličan kratak uvod. Uvod u kome je izneseno ono što je najosnovnije u lirici, od početka pisanja, ono što je čini lirikom, odvajajući je od ostalih vrsta poezije«.

savršeno«.[34] U osnovi svih tih kontradikcija jeste *nesavladana kontradikcija »Deo je sve«*, kao sačuvana protivurečnost između »dela« i »svega«, kao sačuvana samosvest »dela«, neukloplјenog u »celinu«, ili kao sačuvana samoća, u strahu od razilaženja, usred stvarnosti nebrojenih razilazećih stvarnosti, zatvorenih u sebe, neprobojnih, čak nedodirljivih, dalekih od spasavajućega »unité«, od ideala »koordiniranosti svih delova«, i iz koje se ovaj mladić (mucajući: ». . . Dok se ja razilazim / u sve stvari«) javljao među drugim ljudima kao među onima što, strani jedni drugima, prolaze, a koje je on, sve, hteo da zaustavi: »I prođemo ko strani, / Prođemo. / O, stani«, i koje je molio: »Ako ste svi ljudi

[34] U tekstu *Život*. — Zbog toga Vidakovićeve bogdan-popovićevske ideje o »jasnosti« umetničkog, i pesničkog, dela, o celovitosti kao njegovoj bitnoj pretpostavci, ne treba čitati u seminaru Bogdana Popovića, nego na vojničkom groblju u Velesu, na kome je Vidaković sahranjen, u dvadeset i četvrtoj svojoj godini, godinu dana posle bekstva iz Sarajeva, i isto toliko posle interpretacije Meterlinka: »Da bi uništenje bilo moguće potrebno bi bilo da postoji Ništa. Čim postoji, ono više nije Ništa. Pošto ne može biti zamišljeno, ne može biti ni strašno« (*»O smrti« Morisa Meterlinka; Narod*, 1913, IV, 314). U osnovi ovog konfuznog logicizma jeste ilogično »strašno«, pokušaj da se ono »logicizira«, putem »jasnoće«. Iza ove tvrdnje, koja, u stvari, izjednačava »strašno« i racionalno, jeste racionalizam za kojeg je sve postojeće samo ono što je racionalno, racionalizam koji »poriče« smrt jer je iracionalna. Očigledno, to je strah od iracionalnog (od »nezamišljivog« koje je suštinski »strašno«); ideal racionalnog je, zato, ovde ideal »savršenog« bez Ništa, kao bića bez ne-bića: ideal besmrtnog. Sâm ideal »jasnoće«, koji se tu javlja, jeste ideal jednostavnosti koja je sveobjedinjavajuća: *savršenstvo jeste apsolutna celina*, ili apsolutno biće, bez ne-bića (apsolutna afirmacija, bez negativiteta: bez prekida, pauze, Noći). Ne »cela lepa pesma« Bogdana Popovića zbog nje same, nego ovaj »uvek i na svakome mestu« ceo život, ili taj život koji je, u punoj svojoj celosnosti, bergsonovsko nezavršivo umetničko delo: »Vitalan impuls *uvek* deluje«, ». . . sve, sav svet, predstavlja jedan stalan, neprekidan kontinuitet života, trajan život, čiji se intenzitet ni opseg ne smanjuju« (*Život*). To je strah od smrti, koji doživa mističkog Meterlinka i mistički intuicionizam Bergsonov, ali koji takođe doživa, protivno tome misticizmu, zajedno sa ovim »neprekidnim kontinuitetom«, i estetiku racionalističke »jasnoće« Bogdana Popovića (u najpunijoj suprotnosti sa bitnom, iskidanom, pesmom »neravnih redaka« M. Vidakovića). Isti taj strah okreće ga, u bezizlaznom protivurečju sa idealom zanosa »herojskoga žrtvovanja«, i slavljenju svud-prisutnog savršenstva (koje isključuje ma kakav pokret, a kamoli pokret žrtvovanja): »U stvari, izgleda, da je sve uvek savršeno« (takođe u tekstu *Život*). Tako se, strahom od *Ništa*, imperativ građanskog racionalizma (»jasnoće«, punog uvida u sve) otkriva kao latentno reakcionarstvo misli o sveopštem savršenstvu, a vitalizam i »kosmički« optimizam bergsonovskog neiscrpnog stvaranja okreće protiv stvarnoga stvaranja onoliko koliko »izuzima« iz *Ništa*, putem apstrakcije bića bez ne-bića, života bez smrti: života, kao ove celine »uvek i na svakom mestu«, ili života kao bogdan-popovićevske »cele lepe pesme«.

nesrećni, / Dođite svi, / Dođite. / Svi ćemo da kleknemo zajedno. / Bol naš popeće se do neba / I čuće ga neko. / Samo ne prolazite više tako, / Ko tuđi, ko strani jedni drugima!«.[35] To je nemogućnost da se duševno i duhovno ozbilji »Deo je sve«, a vrzino kolo kontradikcijā, koje tu traži Vidakovića, jeste kolo same ove nemogućnosti (u nemirenju sa njom), kao nemogućnosti totalizacije. To je ovaj bog, kao Jedno, ili Neko (iz ovoga: »čuće nas neko«), umesto uskraćene totalizacije: *Jedno umesto jedinstva, ili jedinstvo koje se, u svojoj neostvarljivosti, izopačavajuće zamrzava u Jedno*, ova želja da se »skrušeno (. . .) molim / Ogromno nečem čega sam i ja deo«, da se uključim u tu »ogromnost«, ali zato što »Prazan je dom i svet je prazan ceo«,[36] zato što ostaje bol, a »ogromnost neba« izmiče, bol koji je »Nevidljiv za veličinu sveukupnosti«, ali koji ne može da se utopi u tu veličinu, onako kako egzistencija ne može da se utopi u ideju: »Vidiš da niko tvoga bola ne čuje. / Vidiš da sve nadmašava veličinom / Tebe, što sitan stojiš na sitnoj od zvezda. / Trudi se da i srce svoje smiriš. / Taj savet um ti daje. / Ipak bol ostaje. / Nevidljiv za veličinu sveukupnosti, / Prevelik za me«.[37] To je ideja (»veličina sveukupnosti«) i egzistencija (bol), njihovo protivurečje, kao protivurečje »svega« i »dela«, celine i pojedinačnosti, »ogromnosti« i »sićušnosti«; to je san da se egzistencija izgubi u umu (». . . Taj savet um ti daje«), da se sićušnost izgubi u »ogromnosti«, ali kojim ta »sićušnost« ne rastvara sebe u ideji »ogromnosti«, nego se u sebi upravo utvrđuje produbljivanjem ovoga bola, ispod bezbolne »ogromnosti« ili ispod bezbolne »veličine sveukupnosti« koja se i traži kao sama bezbolnost, a koja uveličava bol. To je ova »sićušnost« koja bi u sopstvenoj svesti da bude još sićušnija, ovaj »sitan« čovek »na sitnijoj od zvezda« koji bi da iščezne u svojoj nevidljivosti, čovek koji bi da se moli svome »polumrtvom Bogu« (da vaskrsne toga boga), dok se »uragan na nas sprema« i »dok sa sviju strana / Prilaze crne reke«, ali koji, osuđen na bezizlaznu kontradikciju, proklet je da iskaže (i to mucavo, takođe, ali uzbudljivo, svakako) najkontra-

[35] *Ne prolazite*

[36] A sve zavejava sneg beo, pa se lirizam traži od duplog refrena »Pada sneg beo«: ». . . Prazan je dom i svet je prazan ceo. / Pada sneg beo. / Pada sneg beo«, kao što se od ovoga snega, sto sve utapa u tišinu produbljujući senzaciju ovoga »praznog«, drhćući očekuje da, možda, zaveje i tu prazninu. (U pesmi bez naslova: *»Pada sneg beo . . .«*)

[37] *Sićušan bol*

diktorniju molitvu ove epohe, neposredno pred rat: ». . . Gospode, podari vere, / Podari snage i svesti. / Nek bude dobro. / Jer, dosta je svega bilo. / Ti nisi pravedan, bože, / Ti nisi blag i milosrdan. / I decu našu / Nećemo učiti tvojoj ljubavi. / Kandila nećemo paliti / Ni crkve pohoditi. / Dosta je bilo svega. / Ovo je poslednji čas. / I borci gospodnji idu, / Idu bez radosti, / Bez kletve, bez straha. / Uragan se na nas sprema. / Povedi nas, Gospode, / Došao je čas«.[38] »Povedi nas, Gospode«; ali i ovo: »I decu našu nećemo učiti više tvojoj ljubavi«, — molitva, kao u najbezazlenijoj, najprimitivnijoj duši, na granici sporenja, čak i male svađe, sa bogom, *želja za molitvom, i nemogućnost molitve*.

Uvek ista »sićušnost«, koja bi u »ogromnost«, ista slabost koja bi u snagu: duša koja nastavlja dušu dučićevskog sutonskog simbolizma, koja se »talasa ko svila«, dok »Sutona priča umire na vodi«,[39] tako da ona » . . . očarana sniva, / I u sumrak zasenuta nagli«,[40] pretvarajući bol u bolećivost, u male svečanosti narcisoidnosti, kada rađa se »Svetlost, svetlost blaga i utešna«, od koje »sve blago rasvetljeno biva«,[41] ali koja »nagli« i »blagorodno-zlikovačkoj« predačkoj duši, koju blagosilja: ». . . Neka je blagosloven taj blagorodno-zlikovački razbuđeni deo u našoj duši, koji, voleći nered, prkosi svim robijama i konopcima i želi oslobođenje zarobljenih, krvavo i mučno delo«.[42] To je ovaj san o pobunjenoj snazi, o prevratničkom »neredu«, o »blagorodno-zlikovačkoj« duši rajetinskog hajduka (san koji doziva Gavrila Principa); ali to je i Devetnaesti vek, onakav kakvim ga je shvatao Vidaković: » . . . napori za stvaranjem velikoga, za poimanjem nepoznatog, sumnje, spoticanja i prometejska želja za svetlošću«, ali i ona »Sentimentalna bolećivost, koja kasnije

[38] *Uragan se prema*

[39] ». . . Noć se topla svodi / Sa vedrog neba zanosno i sveže. / Sutonska priča umire na vodi, / Na kojoj zvezde i tišina leže. /. . . / I duša mi se talasa ko svila, / I srce mi se raduje ko dete« (*Lipe*).

[40] » . . . Plavi suton niz ravni se sliva, / Potopljene u večernjoj magli. / Opet duša očarana sniva / I u sumrak zasenuta nagli« (*Suton; Bosanska vila*, 1913, XXVIII, 1).

[41] »I sve blago rasvetljeno biva, / Ničeg nema nečedna ni grešna. / Svetlost jedna srce mi celiva, / Svetlost, svetlost blaga i utešna« (*Svetlost; Srpska omladina*, 1913, I, 6—7).

[42] *Luda pesma; Narod*, 1912, III, 233. (» . . . Ah, koga od nas ima te se može pohvaliti da mu ni jedan od dedova nije visio o konopcu na crkvenim vratima, da se ni jednom nije smejala lubanja s koca na carskim bedemima sve radi ludog, nemirnog srca, sve radi blagorodne želje za suncem.«)

postaje ozbiljna tragičnost, usred nemoći da dođe do rezultata. L'effort vers l'infini. Napor prema neizmernom, uvek bezutešan i zaludan, koji daje očima mračnu dubinu, a licima izbolovan izraz«.[43] Svakako, ova »sentimentalna bolećivost« traži mesečinu, koja je »Ko svetlo cveće bolećiva«,[44] i preliva bledilom te mesečine i Vidakovićevu misao o sopstvenoj »smrti za otadžbinu« (u stilu infantilističkog elitizma romantičarskih usamljenika, sa kraljevskim gestom: »Ja i moj narod . . .«): »Biće jesenji dan, svečan i blijed, sličan ublijedelom licu mrtvaca, oblivenom svetlošću voštanica, što naokolo dogorevaju. Mirisaće vazduh žutim bolesnim lišćem i usparenom krvlju / A krv će kapati, crvena ljudska krv. Ja i moj narod dočekivaćemo golim prsima i vrućim srcima oštrice neprijateljskih mačeva. / Svi će umrijeti, umrijeću i ja. Kapaće krv iz srca, prskaće umekšanu travu i oblivaće mi grudi kao mlaka kiša. I ja ću izdisati uz laki šum jesenjih smrtnih elegija i lagano, lagano curenje krvi. / A taj svečani, mrtvački dan biće tako sličan smrti za otadžbinu«.[45] Ova krv, koja obliva grudi »kao *mlaka* kiša«, nije li Vidakovićeva »svetlost bolno *mlaka«?* I nisu li usporeni ritmovi ovoga »svečanog« umiranja za otadžbinu (»uz laki šum jesenjih smrtnih elegija« iz uveliko već otrcanog ilićevsko-mitrovićevskoga jesenskoga herbarijuma), — ti ritmovi što umiranje pretvaraju u svečanost, koje nema bez usporenosti (». . . lagano, lagano curenje krvi«), — upravo ritmovi izrazito usporene Vidakovićeve rečenice, pune »zastajkivanja«, bez »jednog *težišta*«, i koja ponavlja, osnovnom svojom sintaksičkom strukturom i osnovnom svojom melodijskom linijom, one »čudesno bolešljive geste« drugih ljudi koji su se ovome mladiću pričinjavali *bledi* kao i njegov smrtni dan, za otadžbinu, »svečan i blijed«: »Večeras su ljudi tako *bledi. / Čudnovato bolešljivih gesta.* / Čudnovato svakog bolno sledi / Dodir vetra blaga. / Dodir vetra i sutona . . .«?[46]

Vidakovićeva romantičarska vizija sopstvene smrti jeste vizija smrti bez smrti, ili smrti bez tela: vizija melanholika koji svuda traži blagost, blago dodirivanje vetra i sutona, što sve duše

[43] *Roden o umetnosti; Narod*, 1913, IV, 293.

[44] »Noćas je bela mesečina / Ko svetlo cveće bolećiva. / Noćas se tuga i tišina / Kroz varoš liva. / Noćas je bela mesečina« (*Tišina, I*).

[45] *Biće jesenji dan; Bosanska vila*, 1909, XXIV, 12.

[46] *Setno veče*

[47] *Pesma o svetu; Srpska omladina*, 1913, I, 9.

pretvara u devojačke duše »nežnosti i milošte«,[47] sklonjene u polutamu, projekcija sna ovoga »dela« koji sanja da se utopi i izgubi u »svemu«, da telo ostavi negde »u predsoblju«, da bi duh mogao, oslobođen od tela, da se »... širi bezgranično / U posmatranju istine nutarnje. / *Obujimajući sve* / Jedom tihom, dragom radošću«[48] (ili, dok vlada »svečana tišina vedra«, u carstvu ovog simboličko-impresionističkog treperenja »istine nutarnje«, da ima tela još samo za mirise bolešljivoga cveća: cveća iz simbolističke poetike i iz sobe bolesnika.[49] Ali, treba videti ovoga usamljenika, koji je, ovako, hteo da ostavi telo »u predsoblju«, tog mladića »čudnovato bolešljivih gesta«, u njegovom susretu sa Meštrovićem: Meštrović za njega (tipično mitrinovićevski), »ne znači samo naš umetnički izražaj nego i prvi poklič, prvi poziv na borbu, prvi udarac«;[50] ali to je i Meštrović

[48] *Reč telu.* — Pesma se završava stihovima: »Telo! Telo! / Svečana tišina vedra, okolo je / Ti samo, / Ko nezvan gost lupaš na vrata / I larmaš. / Smiri se, ćuti u predsoblju. / Telo! Telo!« — Ovo telo »ko nezvan gost« javlja se i u mutnoj pozadini introspekcija ranoga Iva Andrića koji je, »i bez utjecaja Kirkegardova, (. .) već u svojim predratnim pjesmama proklinjao tijelo« (B. Livadić, *Knjige Ive Andrića; Nova Evropa*, 1921, knj. II, br. 3), da bi, u stihovima Dimitrija Mitrinovića, religijsko-mističarski upućenoga »ad astra«, doživelo i izraz »odvratnosti«: »... jer se treba ropstva ploti oslobodit'! / nesavladiva je odvratnost bića prema sramotnoj objavi polutrulog organizma« (*Pjesme sramne žalosti*, II: *Sramna molitva; Srpski književni glasnik*, 1911, XXVII, 9).

[49] »Ko je doneo u moju sobu cveće? / Miriše. / Miriše trava poljska / I cveće kome imena ne znam /... / Spuštene su zavese teške. / Ni sunca nema — / Miriše samo negde opojno. / Ko je uneo u moju sobu cveće?« (*Pesma bolesnika*; v. u Andrićevoj *Lanjskoj pesmi:* »Mirišu silno bijeli cvjetovi«, i u pesmi *Blaga i dobra mesečina*, za mesečinu: »K'o miris neznana cveća / ona je bolesnim«. To je miris u samoći, i miris u bolesti; nema sveta, pa nema čak ni cveta: ostao je samo miris »neznana cveća«, ili cveća »kome imena ne znam«, kao što ne znam onoga ko mi je doneo to cveće. To je *miris koji se odvojio od sveta*, svet od kojeg je ostao samo miris: svet tela u samoći, žalosti i bolesti).

[50] *Na početku dela.* — Ovo: »...*ne samo naš umetnički izražaj*« potpuno je u duhu nacionalističkog ideologiziranja Meštrovića, kao proroka, kome je Mitrinović najviše doprineo, na liniji »rasnoga« iracionalizma: Meštrovićevo stvaranje »prodire iz dubine nesvijesti, iz onoga tajanstvenoga čvora gdje je spoj individualne duše jednog umjetnika, i kolektivne duše, Gesamtgeist-a jednog naroda; stvaranje izražaja jedne rase kroz jednoga čovjeka ...«; »Meštrović je pjesnik minule kobi, prorok Vaskrsenja, pjesnik Snage. Snage nacionalne duše srpske, njene patnje, njene ljepote«, i zato je najveća njegova vrednost »u njegovom nacionalnom karakteru, nacionalnom sadržaju, nacionalnom moralu: njegova *vrijednost umetnika, koja je mnogo veća od vrijednosti skulptora*« (Mitrinović, *Ivan Meštrović; Bosanska vila*, 26/1911, 9, 10).

To je ideološki iracionalizam, koji zahteva uvođenje razlike između »umetnika« i »skulptora«, bacajući misao u potpunu nebulozu; ali to je i

koji mu se privideo, na izložbi u Veneciji, kao sami *Barbarogenije*, »... kao neka severna *invazija*«, kao »*strašan kor* jednog naroda«, koji je »*poplavio* (...) poljane« severne Italije, kao »*železna pesnica*«, koja je »pala *i zgromila* jednu dvoranu«, »*rasrđeni Golijat*« koji je »*zaljuljao* (...) tanke stubove jednog doma«, pa se to, pred njim, »Bojažljivo (...) sklanjaju iskićene građevine starinskog grada. Kao da je na jednu svečanost

nacionalizam koji, kao svaki *dogmatizam*, traži tu razliku pretpostavljajući »umetnika« »skulptoru«. U ovo doba, pred balkanske ratove i pred prvi svetski rat, izvanredno su retki trenuci otpora ovome ideološkom nasilju nad autentičnim estetskim odnosom sa Meštrovićevom skulpturom. [Takav trenutak otpora, istina nešto ranije, jeste onaj Milana Ćurčina, koji je, povodom Meštrovićeve izložbe u bečkoj *Secesiji*, i napominjući da je »bilo kod nas govora o nekom Meštrovićevom planu za jedan Vidovdanski hram, koji bi, poput Partenona na Akropolu, tamo negde na Kosovu, kazivao staru slavu novim pokoljenjima«, pretpostavljao *skulptora* Meštrovića »*misliocu*« (ideologu) Meštroviću: »... Neću se upuštati u kritikovanje same zamisli i uspeha ovih njenih vidljivih fragmenata. Uzgred budi rečeno, držim da je ta, mislena strana, u Meštrovića, — baš kao i u Rodena —, dosta slaba; srećom što to u skulpturi ne znači odveć mnogo. Da je Roden svoga Mislioca nazvao ‚radnikom koji ćuti', ili ‚aktom', ili makako drukčije, skulptorska vrednost ne bi mu bila manja; a što ga je nazvao baš Misliocem, rđav je znak samo za Rodena kao mislioca. Slično je kod Meštrovića; ni on nije veliki mislilac, ali je dobar vajar. A to je glavno« (*Izložba Ivana Meštrovića u bečkoj Secesiji; Srpski književni glasnik*, 1910, XXIV, 4, str. 303—304).] Jovan Dučić je, za vreme rata, izražavao svoje divljenje za Meštrovića »kao za najviši izraz našeg narodnog genija«, što će reći srpskog: »Srbi, ništa drugo do Srbi, oni koji su živeli neznani da bi umrli smrću čija slava zadivljuje svet. Samo su Srbi u Meštrovićevoj umetnosti. Takođe i antropološki: kao tip i kao izraz« (*Veliki srpski vajar Ivan Meštrović; Srpske novine. Službeni dnevnik Kraljevine Srbije*, Krf, 27. juni 1917 LXXX IV, 76). Kasnije, 1932, i kao da se trudio da se onaj mitrinovićevski »tajanstveni čvor gdje je spoj individualne duše jednog umjetnika i kolektivne duše, Gesamtgeist-a jednoga naroda« otkrije kao »*čvor« nacionalizma i umetnosti*, Dučić je ovo »Samo (...) Srbi« iz 1917. razvio do krajnje agresivnog velikosrpskog nacionalizma govoreći da »Od Triglava do Belog Mora sve što nije opevao srpski guslar, umrlo je za sva pokolenja«: »... Postoji jedan mentalitet guslarski koji je hajdučki, vojnički i borbeni, a to je naš narod sa nemanjićkim tradicijama; a postoji drugi deo naroda koji je krajnje sanjalica, više kompromisan, i nimalo hajdučki, a to je naš katolički čovek. On stvarno ne mari za gusle ...« Tvrdeći da je Meštrović, »čim je progovorio i propevao, (...) ispevao svoj kosovski impozantni epos u mermeru«, — a što, opet, nije slučajno, jer je sâm »Meštrović (...) govorio svojim prijateljima da je poreklom iz novopazarskog Sandžaka, i od plemena Gavrilovića« (*Srpska mistika i Meštrović, Pravda*, 1932, XII, 3711), Dučić je prinudio Meštrovića da oglasi njegovu, Dučićevu tezu, da je »*plemenska i šovinistička*«: »...Nije bilo potrebno dirati u mene Hrvata u kome ima jedno i jednako srce za Srbina, — trebalo je prije pokazati srce i za Hrvata, ili bar objektivnosti« (»*Srpska mistika« Jovana Dučića, Nova Evropa*, 26. juna 1932; v. sve u: *Sabrana djela* Jovana Dučića, knj. VI, izd. *Svjetlost*, Sarajevo, 1969).

setečenta, gde se igra gavota i menuet, upao *džin*, sa železnim mišicama i kovrčavom bradom rečnog boga. I sve dame, svi kavaljeri s perikama i svirači, ščućurili su se u uglove kad je on, *strašan i težak*, započeo svoju igru s handžarom. *Provaljuje se* blistavi pod, *padaju* tankonogi stolovi i *rasipa se* skupoceno staklo u gomilu«.[51] Monumentalnost Meštrovićeva je, za Vidakovića, najzad dosegnuta »ogromnost neka«, »sveobimnost velika«, ono Jedno, »koordiniranost svih delova«, ono »jedinstvo celine«, »unité«, što se probilo »kroz nebrojenu nametljivost pojedinosti«, osvojeno »diferenciranje jednog predmeta od drugog, jednog osećanja od drugog, izdvojenost od gomile stvari koje zbunjuju«.[52] Meštrovićev monumentalistički čin jeste herojski čin, kao čin uprošćavanja: pobeda Jednog nad zbunjujućom množinom i nad još više zbunjujućom protivurečnošću, podvrgavanje svake pojedinosti, uprkos njenoj »nametljivosti«, onome što je »glavno«. On je (Meštrović) »strašan i težak«, on je »džin«, jer je kao neki Kraljević Marko koji je banuo u Evropu, koja ga je zaboravljala i prezirala; ali on je »strašan i težak« jer je on umetnik kao heroj, koji stvara »na bogolik način«: kao Mereškovski, koji se Vidakoviću činio »božanski slobodan, i genijalan«, ali i kao Petar Veliki Mereškovskog, taj »Antihrist«, koji je »iznad sviju sam, razumevajući ih sve, dok oni njega nisu razumeli«,[53] koji pamti, svakako, kult heroja Ničea, i Karlajla,

[51] *Izložba u Veneciji: Narod*, 1914, V, 393.

[52] *O jednostavnosti umetničkog dela.* (»Vazda se monumentalnost postizala sa malo poteza«, — *Izložba u Veneciji.)*

[53] *Mereskovski: Narod*, 1913, IV, 291. — U delima Mereškovskog, koga stavlja kao »četvrtog«, posle Gogolja, Dostojevskog, Tolstoja, Vidaković nalazi »Sve velike tragedije, velike glave . . .«, ljubav »prema onima koji su visoko iznad cele gomile svoga vremena, koji gledajući u budućnost, gorostasni i nadčovečno neustrašivi, idu daleko ispred svoga pokolenja. Oni su veliki, dalekovidi, uvek krivo protumačeni, nesrećni, moćni i usamljeni, žalosni i sami u svojoj slavi, kao Mojsije Alfreda de Vinijija«. To je i njegova, Vidakovićeva ljubav: »Najveći stepen izraženosti predstavljaju gorostasni umetnici koji se, kao visoki vrhovi, usamljenički izdvajaju iznad površina svih literatura i umetnosti, dajući, svaki, po jedan grandiozan svet, koji je u njima imao svoj stan«; takvi su Mikelanđelo, Leonardo da Vinči, Rubens, Rembrant, Betoven, Dante, Gete, Balzak, ». . . Sve te velike, strašne ličnosti, čije društvo znači stanovanje na vrtoglavim visinama, koji su stvorili silne i nezaboravne načine da izraze svo bogatstvo svojih svetova, vizija, osećanja i misli, ujedinjenih u jednu jedinstvenu organizaciju. Njihova su dela sastavni deo njihove ličnosti, koja ih obuhvata, a znače njenu svemoćnu i punu eksteriorizaciju. Celovita su i jedno su, u svim delovima, jer predstavljaju jednu ličnost, nezatajenu, neuplivisanu drugom, ličnost koja je na bogolik način dala spoljni oblik jednom unutrašnjem, neuporedivom svetu, velikom kao zvezdani sistemi« (*O celovitosti umetničkih dela).*

ali kult koji opseda maštu ovoga dečaka »čudnovato bolešljivih gesta«, usred stvarnosti mladobosanskih usamljenih pobunjenika, pesnika i atentatora, koji su jedini budni,[54] i koji su osuđeni da veruju da je budućnost jedino na strani usamljenih,[55] ali koji su osuđeni, između dva talasa bolećivosti, u samoći, i na ovaj monumentalizam Jednog, umesto jedinstva, na ovaj *monumentalistički unitarizam*, sa asocijacijom na »železnu pesnicu«. Vidaković je ironisao »pesnicu«, kao futuristički »način dokazivanja«, ali je Meštrovića, ovako, pretvarao u »železnu pesnicu« što se strovaljuje na Veneciju, na način koji bi (uprkos Vidakovićevom stilu, dalekom od svakoga šoka) Marinetijevi futuristi morali da pozdrave, i to tačno onako kako je i on sâm, uostalom, odbacujući futurizam u umetnosti, priznavao da je »u futuristima (. . .) provalila vulkanska energija ovoga vremena«, »velika *volja za posedovanjem i dominiranjem sveta«*,[56] spreman čak da razume »futurizam u politici«, pa i da nađe da je kult rata Marinetijevoga futurizma »stvar (. . .) logična«. Tumačeći futuristički prezir mira (». . . Mir znači uništenje ljudi, spuštanje njihove moralne vrednosti, gde je *herojsko umiranje najviši stepen«),* on je pisao da je »Možda (. . .) taj poklik za ratom došao iz želje za velikim događajima, za nesravnjivim senzacijama i uzbunama svoje duše. Posle dugog mirnog života, gde su retke tragične, smrtonosne krize i veliki događaji, stvar je logična. Isti je slučaj sa današnjom francuskom omladinom, koja želi rat, jer je sita mirnog, beznačajnog života«. To ne govori samo mladobosanac, za koga je »herojsko umiranje najviši stepen moralnosti«, koji hoće rat Italije sa Austrijom,[57] i koji, u predvečerje prvoga

[54] Ivo Andrić: »Budni su samo pjesnici i atenatori« (u već navođenom članku A. G. *Matoš).*

[55] ». . . Gadna filosofija samoživosti i sebezadovoljenja glavna je karakteristika jednog velikog dela našeg društva. (. . .) A usamljeni se već rađaju i idu misleći. Život se izmenjuje i nudi svoje prolazno dobro. Ali onaj koji zna da ima nešto više od ubogog dobrog života i da je sreća nacije jedina prava sreća, odmahnuće na to rukom i otići svojim putem. Iz tog razloga je i pobeda kod usamljenih. Oni propovijedaju pobedu duše i pravde, a otrovani se sakrivaju za svoje nečasno materijalno dobro. Ali materijalno je dobro propadljivo i propadljivo je sve što bi htelo da uguši svetlost nacionalne duše, da stine ponos koji drži narod na otporu. A duša će pobediti. I usamljeni koji dolaze trijumfovaće, jer su razumeli tako« (Borivoje Jevtić, *Budućnost usamljenih: Srpska omladina*, 1913, I, 10).

[56] *Marineti o futurizmu: Narod*, 1913, IV, 312.

[57] ». . . Specijalno za Italiju futuristi traže uništenje klerikalizma, rat protiv Austrije, jedinog italijanskog neprijatelja, i traže zbližavanje romanskih nacija« *(Marineti o futurizmu).*

svetskog rata, otkriva u Francuskoj »renesansu nacionalizma«, i to onoga koji je »jasno (. . .) ofanzivan. Ratnički, militaristički«;[58] o herojskom umiranju govori i mladić čijim očima je jalov »l'effort vers l'infini« dao »mračnu dubinu«, onaj koji, mladošću, ali i životnom uskraćenošću zadržan u »sentimentalnoj bolećivosti«, traži spasa »od smrtonosnih kriza i velikih događaja«. To je »mesečina«, strah od sunca, »stakleno prelevanje, ženstvenost, fluidnost forme«, koja sanja o monumentalnom, herojsko-gigantskom: duša »mlake krvi«, simbolističko-impresionističkog sutona, »polumuzičkih intervala« »polumrtvog Boga«, koja sanja o barbarogenijskoj »železnoj pesnici«, kao o samoj provaliji stihijne, »vulkanske energije«, ali kojoj ta energija ostaje stalno uskraćena.[59]

[58] U prikazu Agatonove knjige *Današnji mladići (Agatonovi »Današnji mladići«; Narod*, 1913, IV, 284), za koju kaže da »ima pretenzije ne samo da karakteriše savremeno doba, nego da markira ono što u njemu ima najbolje«, i da je »izgleda (. . .) uspela u obe svoje namere, koliko po prikazima, koje su francuske novine o njoj donele, toliko i po izjavama slaganja u svemu od strane omladine o kojoj je bila reč«, Vidaković govori o »renesansi nacionalizma«, koji je »ofanzivan. Ratnički, militaristički«: ». . . Najznačajnija promena, koja se manifestuje ne samo u omladini nego u celoj Francuskoj, jeste, međutim, odlučna renesansa nacionalizma, koja je utoliko očitija ukoliko je minula generacija bila anacionalna, to jest internacionalna, svetska, ludo nesebična. Mlada Francuska nepomirljivo je nacionalna. Bilo usled pobožnog kulta sebe, svoje zemlje, svojih mrtvih, svojih tradicija, bilo usled očiglednosti raznih sukoba, bilo iz humanitarnih osećaja prema ljudima najbližim sebi, značenje reči otadžbina visoko je podignuto. Otadžbina, ne u teritorijalnom nego u moralnom, unutrašnjem značenju reči. Treba sačuvati njen integritet, štaviše treba je osigurati i dati joj suprematiju. U tome momentu nacionalizam prestaje biti defanzivan. Jasno je ofanzivan. Ratnički, militaristički«. (Zato »nove perspektive« ne otvara samo Bergson, »filosof grandiozne koncepcije«, niti samo »Burže psiholog romansijer«, nego i »Bares nacionalista, Moras monarhista, Pol Klodel«.)

[59] To određuje i Vidakovićev stav prema futurizmu. Kada on interpretira futurizam: ». . . Zatim uništenje sentimentalnosti, bolećivosti i slabunjavosti, uništenje plave simbolističke nostalgije za minulim. Treba ubiti mesečinu, vele. (. . .) Valovitost linija, ljupkost, stakleno prelevanje, ženstvenost, fluidnost forme, ne mogu biti ideal lepote u današnje vreme ogromnih napora, snaga i zamaha. Kult energije, kult herojizma glavna je karakteristika današnjeg vremena i društva«, onda on *kao da slika sebe samoga, sa sobom nepomirenog*. (Jedino bi ona »plava simbolistička nostalgija za minulim« valjalo da se preinači u *»plavu nostalgiju« za beskrajnim*, kod njega tek ovde i onde naslućenu, u »plavoj noći«, a bez koje Mitrinović i Mras ne mogu.) On ne može prihvatiti mašinu, ali on, sav utonuo u »bolećivosti«, u »mlakosti«, ne prihvata te »bolećivosti« i »mlakosti«, pa njegove rečenice, iz članka *Marineti o futurizmu:* »A čovek? On će biti suveren svega, uništivši u sebi sve bolećivosti, sve mlakosti, svime će dominirati njegova

Vidakoviću je, u Veneciji, bio dovoljan »drveni model« Meštrovićevog *Vidovdanskog hrama*, da bi video kako taj »hram sa svojim golim pećinskim površinama, sa stotinu svojih ljutih lava, sa celom šumom nemih karijatida, *ubija, uništava*, sićušnu duždevu palatu, gde nema kamena neizreckana, gde je sva fasada posuta isplетenim ornamentima«,[60] ali je u *Carskim sonetima*, koje je počeo da piše u balkanskim ratovima (umesto »neravnih redaka« svojih »polumuzičkih intervala«, i da bi digao »iz zagrobna mraka« »od mramora dvorce« i »borce, borce, (. . .) ko mitske senke«),[61] srednjovekovlje pretvarao u dvoranu »nekog očaranog dvora«, u kojoj ne prestaje da se igra, »uz gracioznost gesta odmerenih, / I lagan žubor leporekog zbora«:

U rasvetljenoj carskoj dvorani,
Širokih krila i azurna svoda,
Za stolove su zasela gospoda,
Vojvode hrabre, vlastela, župani.

I među njima, sa lepotom vila,
Gospođe dvorske blistajuć u zlatu,
U snežnom srebru, kadifi, brokatu
I prelivanju raznobojnih svila.

svemoćna volja, njegov sveobimni razum. Čovek u kome su abolirane sve dobrote, sve nežnosti, svi bolovi koji umanjuju neiscrpivu vitalnu energiju«, mogu, uz sasvim male izmene, da se unesu u njegov, tek nešto kasniji, članak *Život*, da se *vežu* za rečenice toga članka, onako kako je Vidaković, sledeći Agatona, vezivao za Bergsona Morisa Baresa, nacionalistu, takođe učitelja »kulta energije«. Kada on, — pošto je odbacio futurističkog čoveka-mašinu, futurističko slikarstvo (pre svega pokušaje da se dâ kretanje na slici), ne dozvoljavajući da se, posle ovoga slikarstva, »negira vrednost starih genijalnih majstora Italije«, — kada prizna, ipak, da je kroz futurizam progovorilo vreme u kome se »uspravlja velika volja za posedovanjem i domiranjem sveta«, može li se pretpostaviti da tu nema nikakvoga njegovoga sukoba sa sopstvenom »bolećivošću«, »fluidnom formom«, »mesečinom«?

[60] *Izložba u Veneciji*

[61] »Hoću da dignem iz zagrobnog mraka / Lepotu celog starostavnog sveta. / . . . / Na podnožjima gora što se plave, / Hoću da dignem od mramora dvorce / I opevane da vaskrsnem borce, / Slaveći njine pobede krvave, / — / Ah, borce, borce, što ko mitske senke, / Noseći vite na čekrk čelenke, / u okopima metalnim i sivim, / — / Prođoše svetom ko što vetar veje, / Njih što nam daše slavne epopeje, / Životom svojim hoću da oživim« *(Prolog)*.

Osmesi blagi, nakit dragoceni,
Sva gracioznost gesta odmerenih,
I lagan žubor leporekog zbora,

Sve je u ritmu jedne ravnomerne
Ko zvezda svetle ko vrela biserne
Muzike nekog očaranog dvora

(Dvorana). Umesto »vidovdanskog« Meštrovića, nastalog »u sjeni Metznerove atletske pangermanske skulpture«, i koji je »najizravniji izdanak bečkih i münchenskih secesionističkih estetskih teorija«,[62] to je »vidovdanska« misao »u bljesku i stilu Vidakovićevih francuskih učitelja i njihovih beogradskih učenika«,[63] a umesto »blagorodno-zlikovačke« duše, koja voli »nered«, sanjajući o slobodi, i umesto njene pesme, koja bi bila »bez ritma i rima, (. . .) napisana običnim rečima, jer joj muzika stihova neće dati lepotu koju ona i ne traži»,[64] to je *Dučić* i njegova »srednjovekovna prošlost«, koja je imala da bude, kao i

[62] »Po ukusu kako je rješavao skulptorsku tematiku, po estetskim i religioznim pogledima koje je razvijao svojim simboličkim kompozicijama, po načinu na koji je modelirao, Meštrović je u svojoj prvoj fazi tipičan predstavnik modernističkog likovnog stila koji se pojavio u umjetničkim krugovima Beča i Münchena kao pandan sličnim pariskim likovnim pobunama početkom ovog stoljeća. ‚Secesija', kao neka vrsta likovnog odmetništva i otpora akademizmu i dosadnom i dotrajalom pomodnom genre-slikarstvu, predstavlja eklektičku formulu stapanja raznovrsnih i mnogobrojnih stilova od Egipta do Mikene i od Antike do talijanskih primitivaca, u raznim varijantama programatske neonacionalističke simbolike tzv. nordijskog, švicarskog, finskog i pangermanskog stila. Meštrovićev pokušaj da secesionističku likovnu formulu pretvori u takozvani autohtoni, rasni, vidovdanski, arhajski ‚jugoslavenski likovni stil' samo je jedna od varijanata sličnih neonacionalističkih pokušaja u raznim evropskim likovnim sredinama do Danske do Španije. Meštrovićeva skulptorska i arhitektonska ‚vidovdanska' misao nastala je u sjeni Metznerove atletske pangermanske skulpture, Angladine španske dramatike i finske epike *(Kalevala)*, pa je kao romantičan simbol jugoslavenskog nacionalnog, likovno originalnog stila najizravniji izdanak bečkih i münchenskih secesionističkih estetskih teorija« *(Enciklopedija likovnih umjetnosti, Izdanje i naklada Jugoslavenskog leksikografskog zavoda*, Zagreb 1964; pod: *Meštrović*, članak redakcije). — [Posle Meštrovića, Vidakovića na izložbi u Veneciji najviše privlači upravo *Herman Anglada Kamaras*, o kome je već Mitrinović pisao, povodom izložbe u Rimu, 1911, i kome Vidaković piše patetični pozdrav: »Prisustvujemo značajnom objavljivanju španjolske umetnosti . . .«]

[63] *Res* (Ivo Andrić), u kratkom prikazu *Kosovskih božura* Dragoljuba J. Filipovića i *Carskih soneta* Miloša Vidakovića, *Književni Jug* 1919, III, 9—10.

[64] *Luda pesma*

Meštrovićeva umetnost (i pod utiskom slave koju je upravo ta umetnost sticala u Evropi?), neka vrsta nacionalne samopotvrde, ali ne u znaku snage, nego u znaku dokaza »da smo bili mnogo otmeniji nego drugi«,[65] i koju doživa, svakako, i Vidakovićeva želja da dokaže da su »oni surovi gunjevi i ona sirova lica imali otmenu, kraljevsku prošlost i bogatstvo careva«.[66] Ali, ta želja rastvara, nepovratno, »surovost« i »sirovost« epsko-herojskoga mitotvorca, pretvarajući, »uz gracioznost gesta odmerenih« (» . . . Osmesi blagi, nakit dragoceni«), »nered«, o kome sanja »blagorodno-zlikovačka« duša, u sonetsko-simetrijski red »u ritmu (. . .) ravnomerne (. . .) muzike nekog očaranog dvora«.

Vidaković je sanjao o pesmi »onima koji zaneseni zakliktaše ulicama, razvališe kaldrme i okrvaviše ih svojom krvlju«,[67] ali tu pesmu (za Gavrila Principa i njegove drugove) on nije napisao: nije bio u stanju da u sebi »razbudi« tu »blagorodno-zlikovačku dušu«, koja »voli nered« i čija pesma, svojom strukturom i jezikom, ne može da bude ništa drugo do atentatorsko »razvaljivanje« ideološko-političke »kaldrme« »otmenosti« Jovana Dučića koji je *buržoazirao* sve, tražeći »čak i samensku prefinjenost i to ne onu vizantijsku već onu salona i budoara Devetnaestog veka, — u srpskoj Vizantiji«.[68] Nisu, nikako, svi Vidakovićevi

[65] » . . . Dučić je zamišljao jednu prošlost kojom bi se mogao pohvaliti pred strancima, pa i pred rođenim svojim narodom. To nije bila autentična prošlost nego jedna reklamna prošlost. (. . .) Tako je Dučić komponovao čitav niz motiva iz kojih se vidi sjaj, blesak, pa ako hoćete i to da smo mi bili mnogo otmeniji nego drugi« (Stanislav Vinaver, *Skerlić i Bojić; Čardak ni na nebu ni na zemlji*, izd. *Francusko-srpska knjižara A. M. Popovića*, Beograd, 1938, str. 95).

[66] » . . . Za dela naše braće nije se čulo od zaglušne dreke Bugara, i grđenja nemačke štampe. Za lepotu naše istorije, naše poginule kulture koja vaskrsava, još manje se znalo, jer niko nije ni pomislio da su oni suri gunjevi i ona sirova lica imali otmenu, kraljevsku prošlost i bogatstvo careva. (. . .) Morao je doći onaj epohalni dokaz, Bregalnica, da se otvore sve oči, da se zadobije sveopšte priznanje i simpatija« *(»Srpske pobede« Anrija Barbija; Narod*, 1913, IV, 326).

[67] *Luda pesma*

[68] Vinaver, u eseju *Skerlić i Bojić*. — Vinaver, međutim, nalazi da je »Vizantija bleska« (i kod Bojića, a ne samo kod Dučića), nešto »slično starom blesku koji se spominje u narodnim pesmama našim. Narodne pesme navode blesak starog carstva kao dokaz našeg prava na budućnost, kao dokaz da smo i mi nešto imali i stvorili«, i da »ipak i Dučić i Bojić u tome ostaju na liniji svoga rođenog naroda, koji se stara da se opravda i osvetla obraz pred narodima civilizacije«. Po Vinaveru, u tome je greška i Bojićeva i Dučićeva, i to zato što, najpre, »pesnik najvišega stila ne pravda se, ne podvrgava se sudu, nego poziva druge na sud i pravdanje. Takav je bio Jakšić. Takav je donekle bio i Njegoš«, a, zatim, i zato što » . . . narod, najzad, u svojoj borbi za opstanak ima prava na

soneti dučićevski; ali nemoć »blagorodno-zlikovačke« duše iskazuje se, u njegovim *Carskim sonetima,* i kao moć dučićevske »otmenosti«, koja, »uz gracioznost gesta odmerenih«, rastvara »nered« ove duše i tela onih koji »razvališe kaldrme i okrvaviše ih svojom krvlju«. Dučić, koji je vrebao Vidakovića u zamirujućoj svetlosti njegovoga melanholičarskog sutona, od koje »sve blago rasvetljeno biva«, dovrebao ga je ovde, u ovoj njegovoj žudnji za izlaskom iz toga sutonskog zamiranja i »polusvetlosti« u punu »svetlosnu poplavu«, kao na nekakvo veliko venčanje »pesme i bleska«. Nije to samo »pesma i blesak« iz Dučićevih

velika sredstva, do kojih dolazi naivnom intuicijom. Intelektualci, pak, ako nisu naivni, nemaju prava da naivnost igraju«. Međutim, Dučić (a ne toliko i Bojić: Bojićeva Vizantija, ako i jeste »Vizantija bleska«, ipak je, pre svega, Vizantija *krvavoga* bleska, kao u *Uroševoj ženidbi,* i krvave erotske pomame, kao u *Starome zavetu)* nije u prvom redu »intelektualac« koji »nema prava da naivnost igra«, nego je *buržuj koji mora da igra naivnost da bi dokazao svoje pravo:* da bi dokazao da je »na liniji svoga rođenoga naroda« (da bi dokazao sebe i kao duhovnoga naslednika mitotvorskoga »surovog gunja«). On »igra« da je »na liniji svoga rođenoga naroda«, ali ostajući ono što jeste: buržuj, koji traži »samensku prefinjenosti (. . .) salona i budoara« u »blesku Vizantije«. To »samenizirање«, ili salonsko-budoarsko buržoaziranje »srpske Vizantije«, jeste buržoaziranje mitotvorskoga, deseteračkog, »surovog gunja«: ne samo nemoć da se on produži, nego i nasilje nad ovim »surovim gunjem«, iz egzistencije produženo i u stihu, a sve »uz gracioznost gesta odmerenih«.

Pri tome, ova nemoć za naivnost iskazuje se, kod Dučića, samo kao »laž saharina« (Vinaver); kod Vidakovića, međutim, ima *nečiste savesti* (za koju Dučić ne zna). Tako, u sonetu *Gozba,* prve dve strofe opisuju svečanost carske gozbe («Kucaju kupe istočnih zlatara, / Sve iskićene u zlato što sija«), a tercine opisuju kako je »*dole,* u avliji«: »Međutim, dole, u avliji, mnogi / Siroti ljudi, niśti i ubogi, / Za sofrom koju car za njih postavi, / — / Sede, jer pored sve pompe bez mere, / U milosrđu pravoslavne vere. / Pobožni car krsnu slavu slavi«. Stvar je očigledna. Nije reč o običajima, o slavi, srednjovekovnoga dvora; reč je o onome »dole« («u avliji«), koje je prodrlo u svest; to nije više mitotvorski subjekt, koji slavi cara i carstvo bez pravdanja, nego je to subjekt koji, slaveći svu »pompu bez mere«, mora da naglasi kako je car, » u milosrđu pravoslavne vere«, postavio sofru »sirotima«, »niśtim i ubogim«; u izvornom desetercu, ovaj »niśti i ubogi« postavljao je sofru svoga mitotvorstva caru i celome carstvu: bio je u dvorcu, na gozbi, ne u avliji; ovde, njemu car postavlja sofru, i to rukom, »*milosrđa* pravoslavne vere«. Car je milosrdan prema seljaku, spušta se blagonaklono do njega, u jevtinoj propagandističkoj režiji ove rđave savesti: »Čim je iz crkve društvo svetlog cara / Izišlo, starci iz planinskih sela / Prilaze smerno, pognuta čela, / I pozdravljaju dobrog gospodara. / — /,Kako ste — pita car vesela lica, — / Godina ova da li vam je plodna? / Kako su njive i pšenica rodna? / Ima li dosta voća i košnica?' / — / I dok mu starci smerno blagodare — / Hvaleći boga za obilne dare, / Za zlatna žita i za med u sâtu; / — / Ostali deo vernih podanika / Izmešao se za grupom vojnika, / Raspitujuć se o nedavnom

Carskih soneta,[69] niti je to jedino »pesma i blesak« u časovima kada se, dučićevski, istorija pretvara u »svečanosti sjajne« na kojima se paunski šepuri, kao na diplomatskom prijemu, »bogata vlastela, / Sve same mudre vojvode i bani«, sa kojima »car (. . .) mudro razgovara«,[70] i kada se Vidaković pojavljivao kao ljubavnik sa ceremonije carskog krunisanja (»Ja toplo sanjam i sećam se dana / — / Kada vas, letos, raskošnu i mladu, / Videh daleko u prestonom gradu, / Na krunisanju cara nam Dušana«,[71] tako da je sa njim, »u Latinima«, bio Dučić, a ne Meštrović (kao »železna pesnica«): » . . . Na rivi pored tankog kampanila, / Svečanost sjajna, na koju je bila / Sva kita plemstva i prelepih žena. / Pesma i blesak . . .«.[72] To je »pesma i blesak« pre svega kao pesma »bleska koji zasenjava« (umesto »polusvetlosti« autentičnog Vidakovića), i kao svirka koja »odmereno« ječi (umesto njegovih »polumuzičkih intervala« i njegovoga sna da se »egzaltira« život: » . . . Nema mere«): »I kada kao svetlosna poplava / Prođu sa bleskom koji zasenjava, / Sa svirkom koja odmereno ječi, / — / U duši uvek zaostane *jedan* / Nekazan, dubok, dubok, nedogledan, / Bol što ga neće ispevati reči«.[73]

Je li to jedina »svetlosna poplava« za ovoga mladića koji se klonio od sunca, jer ga ono »zbunjuje i opsenjuje«? Taj »nekazan

ratu« *(Pred crkvom).* To, naravno, više nije Samen; to je, osnovnom ideološkom intonacijom, Veljko Petrović, čiji car Dušan, 1911, svojom verom u »bezimenog sebra« (»Ja verujem u bezimenog sebra, / Što pevajući pase tuđa stada, / što pljusku strela pruža rebra, / što živi i kad car s velmožom pada«, — *Zapis cara Dušana; Rodoljubive pesme,* Beograd, 1912), jeste car Dušan mobilizacije pred balkanske ratove, koja zahteva poništenje svesti o razlici između »gospodina« i »seljaka«: »Gospodin, seljak, bogat i siroma', / u uspeh borbe verujte, — i dosta« *(Verujte prvo;* u istoj knjizi). Ovo *»I dosta«* jeste *»I dosta«* razlici »gospodina, seljaka, bogatoga i siromaha«, *»I dosta«* autentičnoj (klasnoj) svesti, koja ne pristaje da »pevajući pase tuđa stada«: to je »I dosta« koje pokušava, rukom Miloša Vidakovića, da aranžira onaj idilični skup naroda, sa carem Dušanom (»dobrim gospodarom«), pred crkvom, ali koje ta autentična svest, ne bivajući »naivna«, odbija, pa ga zato i osuđuje na ovakav *operetski aranžman.*

[69] Uostalom, za Vidakovićeva života Dučić je objavio samo dve pesme iz ciklusa *Carski soneti: Carica* i *Dvoboj (Srpski književni glasnik* 1914, XXXII, 1). Ostale sonete iz ovoga ciklusa *(Sabrana dela,* sveska druga, knjiga treća, izd. *Narodna prosveta,* Beograd, 1929—1932), objavljivao je Dučić tek za vreme rata, 1917. i 1918, u *Zabavniku,* na Krfu. (Poslednji sonet, *Paž,* objavljen je u *Vencu,* 1928.)

[70] *Početak*

[71] *Pismo dragani*

[72] *Srbi u Latinima*

[73] *Epilog*

bol«, ali i taj bol od nekazanosti, to »nedogledno«, ne samo što nije iz hajdučko-rajetinskog pevanja »blagorodno-zlikovačke« duše pod ropstvom, nego nije ni iz Andrićevog, i Vidakovićevog, iskustva, zatvorenog u zlu slutnju da »izraza nema«, jer je zavladao »slom i smak svega«: to je iz Dučićeve simbolističke poetike i Rakićeve mitologije nekazanosti kao »otmenosti«: nekazanost završava ovde, kao kod Dučića, u »odmerenosti«. Fraza se, potpuno u maniru Dučićevom, blago izvija, preko onoga *jedan,* za *bol,* ali koje je od *bola* odvojeno umetnutom rečenicom-stihom: »Nekazan, dubok, dubok, nedogledan«: opkoračenje, koje počinje tamo gde je to *jedan,* na kraju stiha, i koje se produžava ovim umetnutim stihom, odlaže vezivanje toga *jedan* i *bola,* i u tome odlaganju, bezopasnom, što lako savija rečenicu, sva je mera »nekazanoga« bola i bola od nekazivanja. Bol, zbog nekazanosti, završava u »odmerenosti«, dostojanstvenoj, ove fraze: onaj francuski član *jedan* bespredmetan je u srpskom jeziku, ali njega su »beogradski učenici« »francuskih učitelja« preuzeli u metričke svrhe, i to za ovu metriku »odmerenosti« u »nekazanom bolu«, kao za metriku ovoga dostojanstva u »nekazanom«. To je »lepota bolna«, uzvišena, u gordosti »aristokratskoj« (a posredstvom ovoga *jedan,* ponovo): »Lepoto bolna, obasuta zlima, / Okolo tvoje svete glave ima / Oreol *jednog* stradanja bezmerna / — / I *cela* tvoja gorka sudba liči / Presvetoj *jednoj* mučeničkoj priči«,[74] lepota nekazanosti, koja može čak i prokletu Jerinu, iz deseteračkoga mita, a protivno volji toga mita, da približi, »uz gracioznost gesta odmerenih«, Rakićevoj Jefimiji: »Možda je katkad zaplakala sama, / Hodeći večno muklim odajama, / I hodnicima sa gluvom tišinom«.[75]

Ne samo što u toj lepoti, »nekazanoj«, nema lepote »blagorodno-zlikovačke« duše, nego je to *nasilje* nad tom dušom, koje, u perspektivi istorijskoj, zar se ne iskazuje kao nasilje nad Gavrilom Principom? Zato pesmu Principu neće napisati Vidaković, koji je Principa blagosiljao, ali je njegovu dušu izgubio u buržoaskom Dučiću, nego tek Crnjanski, i to dvostruko anti-dučićevski: oglašavajući da je »sjajna prošlost (. . .) laž«, i pozivajući da se, umesto Meštrovićevoga Vidovdanskog hrama,

[74] *Grozdana*
[75] *Tuga*

digne hram *ubici:* »Ubici dižte Vidovdanski hram!«[76] Ovaj Princip kao ubica jeste Princip koji pokušava da se oslobodi od ideološke mistifikacije nacionalizma, koja i njega i njegov čin apstrahuje: Princip, koji nije samo srpski patriota pred imperijalnom Austrijom, nego i sin proletarizovanoga »surovoga gunja«, anarhista, *bakunjinovac,* čiji gest nije gest »gracioznosti«, i »odmerenosti«, nego gest očajničkoga, usamljenoga pobunjenika i protiv imperijalne Austrije i protiv kapitulantske trgovačke buržoazije. To je onaj »gladan i krvav narod«, »raja, *rita*«, »jauk«, pucanj revolvera, ono što »nema mere«, a ne »odmerenost«, i ne buržoasko državotvorstvo koje ne prestaje da sanja usred rata, i upravo dok taj isti Princip umire u Terezijenburgu, sa odsečenom rukom, o podizanju, posle rata, monumentalnog Meštrovićevog hrama.[77] U *Carskim sonetima,* Dučić je između

[76] »O Balši, i Dušanu silnom da umukne krik. / Vlastela, Vojvode, Despote, behu sram. / Hajdučkoj krvi nek se ori cik. / Ubici dižte Vidovdanski hram! / — / Slavi, i oklopnicima, nek umukne poj. / Despotica sveti nek nestane draž. / Gladan i krvav je narod moj. / A sjajna prošlost je laž. / — / A ko nas voli nek voli kamen goli. / Nek poljubi mržnju i mrtve. / Iskopane oči, vino što se toči, / u slavu Ubistva i žrtve. / — / O pravdi i pobedi svetoj nek umukne krik. / Ocevi i braća i sestre behu sram. / Osveti majci našoj nek se ori cik. / Raji, riti dižte kosovski hram. / — / A suncu i manastirima ugušite poj. / Kadife i svile nek nestane draž. / Jauk i groblje je narod moj. / Radosna prošlost je laž. / — / Moj narod nije steg carski što se vije, / Nego majka obeščašćena. / Znoj i sirotinja i mržnja što tinja / u stidu zgarišta i stena« *(Spomen Principu; Lirika Itake,* ciklus *Vidovdanske pesme,* — Beograd, 1919). — V., u istom ciklusu, i *Vojničku pesmu:* »Nisam ja za srebro ni za zlato plako, / niti za Dušanov sjaj. / Ne bi ja rukom za carske dvore mako, / za onaj bludnica raj. / . . . / A šta je meni do velmoža u svili, / sa sokolom na ruci. / Otac mi je sebar što na točku cvili, / a kćer mi gloću vuci. / — / Baš ništa me za crkve duša ne boli, / za silnoga cara dom. / Za grčke ikone poleguša goli / u robovskom hramu mom. / — / Dao je njinoj duši oproštaj / guslara seljački poj«.

[77] V. Crnjanskov komentar *Uz pesmu o Principu (Itaka i komentari,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1959): »Princip je, prirodno, priznavao da je želeo ujedinjenje Bosne i Srbije, ali je otvoreno priznavao i to da je to bio samo korak ka daljem cilju atentatora i njihovih drugova. / Taj cilj je bio revolucija. / *‚Svi smo mi Bakunjinovci'*, bile su reči Principa. / Ni posle rata, Princip, u nas, nije bio omiljena tema. / Njegov akt odobravala je samo naša sirotinja i omladina. Buržoazija nije odobravala akt Principa. Pri kraju rata, svi su u nas govorili samo o potrebi podizanja jednog velelepnog Kosovskog hrama prema nacrtu Meštrovića. / Naš veliki pesnik Dučić video je, tada, u Srbiji, imperatora. On joj je uzvikivao: ‚Ave Serbia!' (morituri te salutant). Ja sam napisao ovu pesmu u slavu ubistva i Principa«. (V., u vezi sa planovima za podizanje Kosovskog hrama, Dučića: »Sva zajedno, ova dela predstavljaju ciklus Kosovskog Hrama, koji je Velika Srbija rešena da podigne posle rata armijama palim za otadžbinu

Vidakovića i »blagorodno-zlikovačke« duše Gavrila Principa. Ali on je, takođe, između Vidakovića i njegove mogućne poezije: pozdravljen zato što, u ovim svojim sonetima, nije više »egoističan kao većina pesnika«,[78] Miloš Vidaković izgubio je u tim sonetima i samoga sebe i poeziju. Ako on, uronjen u nemoć, i ne mireći se sa njome, i nije mogao da bude pesnik onih koji »razvališe kaldrme«, svojim »neravnim redcima« doprinosio je, ipak, sumorno i prigušeno melanholičarski, šapatom bolesnika, »razvaljivanju« reda i ritma »ravnomerne (. . .) muzike« jednoga sveta lišenog harmonije i zato osuđenog na simetriju, otvarajući perspektive muzici novoga govora nove svesti. Zaboravljen, zajedno sa *Carskim sonetima,* knjižicom stihova objavljenom nesrećno upravo u času traženja ovoga, novoga, govora (u času Crnjanskovih *Vidovdanskih pesama),* i koja je za pesnika toga govora mogla da bude (ako ju je taj pesnik uopšte i primetio) isto što i za Antuna Branka Šimića: samo kao stvorena za »deklamacije na nacionalnim zabavama«,[79] on je, ipak, u istoriji toga pesnika: u »neravnim redcima« poezije posle Osamnaeste (pa i one A. B. Šimića) jesu, *objektivno,* i »neravni redci« Milošа Vidakovića, osuđenog da zauvek ima samo dvadeset i četiri godine i da večito čeka »dolazak jedne svetlosti beskrajne«.

duž njenih reka. Moj prijatelj Meštrović će, kad se jednom mač spusti u korice, biti prvi među nama svima koji će dati svetu veliki dokaz da postoji jedna rasa koja živi samo za visoko moralno shvatanje u životu i u umetnosti«, — *Veliki srpski vajar Ivan Meštrović.)* V., takođe, u *Lirici Itake,* pesju *Večni sluga,* koja je, zaista, poslednji krik Gavrila Principa, s onu stranu groba: » . . . Okitiće mramorom sale, / i spustiće zavese žute, / *da leševe zidove ne provale / i da ćute.* / . . . / Otadžbina je pijana ulica / a očinstvo prljava strast. / — / Smeh se zaori da sve dovrši, / *sram se krije iza grobnog plota.* / A posao sluge dalje da vrši, / za svačiju bludnicu, i skota, / Bog ostavlja, u ritama, čast«. (Kurziv R. K.)

[78] » . . . g. Miloš Vidaković, koji propaguje životnu radost i upućuje na lepotu i vrednosti života, egoističan kao većina pesnika, pevao je samo o sebi i o svojoj ljubavi u nežnim, fluidnim stihovima. U poslednje vreme dao je dobre oglede pesme koja ima za temu jedan momenat iz naše narodne istorije *(Momčilo i Vojvoda Kajica)«,* Borivoje Jevtić, *Mlada Bosna; Bosanska vila,* 1913, XXVIII, 24.

[79] *Stari pjesnici; Vijavica,* 1919, I, 4; *Sabrana djela* A. B. Šimića, knj. II, izd. *Znanje,* Zagreb, 1960.

Stanislav Vinaver

Uvek nestrpljiv, grozničav, zanesen, obilan i preobilan i kao omađijan nekim duhovima koji mu nisu dozvoljavali ni jednoga jedinog časa da predahne, Vinaver je bio godinama, čitavih nekoliko decenija, od pre balkanskih ratova do najnovijeg vremena, do svoje smrti (1955), viđen i primećen, ali je dublje sagledan i shvaćen tek kada svojim tumačima nije mogao da priredi nikakvo novo iznenađenje. Ugradio je sebe, van svake sumnje, u same osnove najnovije srpske kulture jezika i stiha, ali je najčešće, po pravilu sredine u kojoj caruje ono što je on nazvao, bez ozlojeđenosti, sa osmehom, »mudrost lokalnih šereta«, oglašavan za duh koji se, istina, odlikuje takozvanom velikom kulturom, pa i lucidnošću kakve jedva da još ponegde ima, ali čija kultura i lucidnost rasejali su se, po nekoj zlosrećnoj njegovoj sudbini, na sve strane, tako da on nije uspeo nigde da se istinitije »nađe«, ni u esejistici, ni u poeziji. On je duh koga su, najčešće, sažaljevali i oni koji su mu, inače, odavali priznanje sa njegovoga znanja i njegove maštovitosti, kao nekoga ko nije došao do »rezultata«, iskazujući tako ne samo svoju prizmenu utilitarnost od koje je patila i od koje ne prestaje da pati srpska kultura, često ophrvana teškim teretom fetišiziranog rezultata, kao »dela«, već pre svega potvrđujući time svoje savršeno nerazumevanje Vinaverovog duha koji je upravo duh odbijanja rezultata, ostvarenja, dela, i koji je i ostvario sve što mu je bilo kao najbitnije, sudbinski dato u zaveštanje, upravo ovim odbijanjem.

On se plašio dela onako kako se plašio sistema i sitematičnosti, koji su njegovi neizbežni pratioci i, čak, njegove pretpostavke i kod onih koji su, kao on, zakleti na vernost anti-sistematičarstvu; njegova poezija, koja je ostala potpuno u senci njegove esejističke misli pre svega zbog intelektualizma na kome se zasniva a koji je, po predubeđenju srpske kritičke misli u vreme kada ju je Vinaver pokušavao da napiše, savršeno nepomirljiv sa lirikom, pa lirici čak i neposredno protivan, u osnovnom svom jezgru prožeta je strahom od duha sistema i sistematičarstva kao od samoga zloduha koga je on nazivao *zlim volšebnikom* i protiv koga je vojevao svim sredstvima koja su mu bila mogućna: od stihova koje je pisao, ne dozvoljavajući nijednoj konačnoj ideji da likuje, preko svojih kritičkih i teorijskih tekstova do lakrdijanja, u smehu kakvim niko pre njega (pogotovo u poeziji) nije usuđivao da se smeje. Ne prihvatajući ništa konačno, ovaj muzičar, fizičar i matematičar, đak Bergsona i Poenkarea, dobrodošao je da bude oglašen, od samoga svoga početka, za lakrdijaša, za nekoga ko po svaku cenu hoće da bude »originalan« ukoliko već nije izraz opšteg posrnuća srpske kulture,[1] ali je uistinu i bio jedan od njenih najvećih lakrdijaša, čak lakrdijaš kakvog ona nikada, ni pre ni posle njega, nije imala. *Poezija njegova je pevanje same te lakrdije rođene u strahu od svake ozbiljnosti koja nas, pokretom, zlo-volšebničkim, zatvara u konačne, apodiktične sudove i ideje,* pa čak i u osećajne oblike iz kojih nas, kad se jednom zazidamo u njih, niko i ništa neće moći da spase. Krajnje neozbiljno, ali i protiv-ozbiljno, u ovim svojim lakrdijanjima u kojima se cilink klovnovskih praporaca lude na dvoru sistematičarske mudrosti lokalnih šereta mešao sa nedokriknutim njegovim kricima stradanja nekoga ko u tome stradanju nalazi jedinu moguću sreću (u stradanju sistema: jer nema višeg stradanja od stradanja sistema i sistematičarstva), i kunući se da je došao ovamo »odnosa mutnih slom da izleči«, mucajući, istovremeno i užasnut i ushićen:

[1] Tako je Milutin Bojić verovao (i smatrao potrebnim da i druge uveri u to) da »g. Vinaver želi da bude originalan i interesantan i to mu ponekad i pođe za rukom«, — *Dnevni list,* 1911, XXIX, 241, potpisano: *M. B.,* — što je rečeno sasvim u stilu koji se upravo tih godina (1911) pokušavao da neguje po građanskim »salonima« kao stil takozvane »otmene suzdržanosti«, savršeno suprotan neposrednom izrazu bezazlenog a Vinaverom užasnutog Velimira Rajića: »Bože moj! Strašno je i pomisliti šta je sve kadar jedan mlad čovek u Srbiji da napiše!« *(Slovenski Jug,* 1911, VIII, 39).

Vapajem bića u sna teskobi:
Ka cilju tamnom krenula slova

(u pesmi *Krov),*[2] on je prihvatao i odbacivao ideje kao u vatrometnom proletu kroz svet, upuštajući se u svakojake mistifikacije, pozivajući se na svetske duhovne autoritete kao na najbliže mu rođake (u sredini koja najčešće nije bila u stanju čestito ni imena da im izgovori), spreman uvek na silno i brzo oduševljenje nekom novom idejom kao nekakvim novim proročanstvom, i na još brže njeno zaboravljanje, ali isto tako sposoban, u najvišim trenucima svog ključanja, da se poziva i na samu katastrofu kao na silu s kojom je u najprisnijim, rođačko-saradničkim odnosima (punim uzajamnog razumevanja i uvažavanja). Ličio je na proroka koji je, ushićen objavljenjem, tajnom odgonetkom koja mu je bila poverena u nekakvom višnjem času najdubljih usredsređenja bića, u silnome svom oduševljenju zaboravio u čemu je to proročanstvo, tražeći reč kojom bi mogao da ga se seti, lomeći se kroz matice jezika i, nošen njima, ka novim ozarenjima i proročanstvima, zaboravljao ono što je bio hteo da kaže i imenuje. Ponekad se pričinjavao kao da je ojađen zbog toga, ali u stvari, — dok je ovako nošen maticama, kolovratima i plićacima duha, kadar da prođe kroz najzamršeniju prašumu i da se zaplete u najbanalnijem vrbaku, ponavljao, i kao mašući rukom na pozdrav, u ovakvim prolascima, samome srcu vaseljene:

Sanjaj san prvi, ti, pradrevno ono,[3]

— on je beskrajno likovao zbog ovoga nezavršivog putovanja i kolovraćenja: ličio je samom sebi na nekoga ko je počastvovan najvećom, upravo božanskom čašću: da bude čestica među uzrujanim česticama vaseljene, nekakav atom koji, ovako i užasnut i ushićen sopstvenom prirodom, ne prestaje da se množi i deli, iz eksplozije u eksploziju i iz katastrofe u katastrofu. Za njega, koji je proživeo svoj život kao nekakav akrobata koga nijedan ponor ne može da ukroti i kao sjajan pelivan koji ne prestaje samog sebe da oduševljava, iz vratolomije u vratolomiju

[2] *Iz ciklusa Vlašići: Sedam slutnji; Književnost,* 1969, XXIII, 10.

[3] U pesmi bez naslova *(»Sve što još nije doprlo do duha . . . «); Varoš zlih volšebnika, Izdavačka knjižarnica Gece Kona,* Beograd, 1920.

duha (neozbiljan u svojim ozbiljnim tvrdnjama, i ozbiljan svojim, ovakvim, prevrtačkim, neozbiljnostima koje su mu se pričinjavale kao same *neozbiljnosti vaseljenske stihije),* vrhovna opasnost je bila i ostala *opasnost od ravnoteže.* Tamo gde ona pobedi, jedini je stvarni poraz; po njegovom najprisnijem opredeljenju, i duševnom a ne samo umnom, logički zaključak, koji bi se odatle jedino mogao i smeo izvući, jeste da je katastrofa (slom jedne određene ravnoteže) neka vrsta stvaralačke metode kojom se služi i sama priroda. Dok je najveći broj srpskih pesnika u vreme njegovog pesničkog rađanja živeo u strepnji za ono što je dosegnuto i u uverenju da su osvojenja duha isto što i osvojenja države: bukvalno imperijalna zahvatanja i gomilanja novih bogatstava, njihovo uveličavanje i zasvođavanje pod moćne krovove moćno organizovanih oblika (ideja i osećajnih stavova) koji će odoleti svakom vremenu i nevremenu (»večna dela« ili »savršena dela«), u stalnoj zavadi s vremenom, i u neprestanom vajkanju nad onim što se zove, uglavnom, prolaznost, on je hteo vreme svuda i u svemu, htejući prolaznost onako kako je hteo promenljivost.[4] Usred tragedije u likovanju osvajačko-samoposedničkog duha, koji stvara kulturu kulta forme iz svoga siromaško-čuvarnog mentaliteta, on je omađijan idejom života kao sveopštega rasipanja i gubljenja. U vreme balkanskih ratova, kad je ideja »osvete Kosova« opsedala pesničke duhove, on je očekivao od oslobođenja Makedonije oslobođenje — Srbije, i

[4] Njegova *Pantologija novije srpske pelengirike*, izd. *Napredak*, Beograd, 1920 (zatim: *Nova pantologija pelengirike, Biblioteka Misao*, Beograd, 1922. i *Najnovija pantologija srpske i jugoslovenske pelengirike, drugo, dopunjeno i zaslađeno izdanje,* 1938) u osnovi svojoj ima ovaj duh podsmeha delu kao težnji ka savršenstvu koja, međutim, vodi zatvaranju u oblik, u sistem. Parodijski duh ovde izrasta iz kritičkog uočavanja svega naglašeno sistematskog, što se otrglo od živoga dodira pesnikovog sa životom, i preobrazilo zbog toga u manir. To je kritika, kroz karikaturalnu interpretaciju osnovnog duha jednoga pesnika i njegove poezije, viđenog u okvirima ovoga manira. Otkrivanje ovoga manira je otkrivanje mrtvog, van-životnog i protivživotnog i zbog toga (sasvim bergsonovski) *smešnog.* Ono što je tu smešno, to je manir, ali i sistem, koji je neizbežno manirski, koji nužno vodi u manir. Ta parodijska kritika (koja govori o pojedinim pesnicima često daleko više od najvisprenije književne kritike), zbog toga nije samo očigledan podsmeh *Antologiji* Bogdana Popovića i načelima na kojima je ona sazdana, u traženju »savršene« pesme, već je — i kroz ovaj podsmeh — okrenuta protiv ideala savršenstva uopšte: njen cilj je da otkrije sve što je, kao delo laži, životnog privida i same smrti duha, *neizbežan* korelat savršenstva uopšte. To nije samo istorijska, već u izvesnom smislu i apsolutna kritika duha savršenstva.

srpske kulture: u jednom članku u *Štampi,* 1913, tvrdio je on da će nam oslobođenje od dvostrukog racionalizma: onog francuskog, »fageovskog«, i ruskog, iz Černiševskog, doći od mistike makedonskih jezera.[5] Posle Albanije ugledao je i on Nemanju, ali taj Nemanja nije rodonačelnik srpske srednjovekovne državne moći, nacionalni simbol, već neki muzičko-intuicionistički Nemanja koji kao da je, zajedno s Vinaverom, slušao Bergsonova predavanja na Kolež de Fransu, pa zbog toga sanja nekakav apsolutno muzički život:

O, ne muzike četvrtine tona
Beskrajno malog, sitnih bledih masa.
Nečega prostog, ko plač drevnih zvona,
Uzdah jezerskih gibljivih talasa.

Bacih daleko sebe, ko celinu,
U šum se neki, nama sličan, skriti,
U mora nekog opštega dubinu
Potopiti deo: ne biti i biti!

Odlomci ovoga speva,[6] koji najverovatnije nikada nije ni dopisan, predviđaju i dozivaju, ovakvim stihovima, čitavu Vinaverovu budućnost, otkrivajući jedan svesno opredeljeni duhovni stav koji u ovo doba nijedan drugi srpski pesnik nije delio s Vinaverom: ovo odbijanje »četvrtine tona«, tako svevlasnog u kritikom povlašćenoj poeziji Dučića i Rakića, ali ne manje i Vinaverovoga druga Milutina Bojića. To nije, međutim, isključivi izraz neke čisto muzičke volje, izraz težnje za muzikom složenijom, s većom polifoničnošću i razigranijim kontrapunktom nego što je to tamo gde je ta »četvrtina tona« svevlasna: to je i odbijanje sudbine, ili egzistencije, »četvrtine tona«. Taj puni, trajući, u sebi nerazigrani, nepodeljeni i nedeljivi ton, u zaokrugljenosti, u punoći oblika, ali i u njegovoj težini i konačnosti, to je delo duha osvojenja, punog izraza, savršenstva pesme kao, pre svega, savršenog (ili u sebi samome završenog) oblika, onoga kristala od koga se, kao od najužasnije katastrofe, Vinaver

[5] V. o tome u članku *Skerlić i Bojić, Pravda*, 1935, XXXI, br. 10.841-4, 10.854, 10.945; takođe u knjizi eseja *Čardak ni na nebu ni na zemlji*, izd. *Francusko-srpska knjižara A. M. Popovića*, Beograd, 1938.

[6] Pod naslovom *Nemanja, srednjovekovni spev u četiri pevanja, Zabavnik Srpskih novina* na Krfu, 1917, I, 1.

užasavao. Ne hteti tu »četvrtinu tona« znači ne hteti taj konačni oblik, ali ne hteti, istovremeno, i onu celinu (ili celosnost) koju oblik jemči i čije je on sredstvo. Reč, iz ovih strofa: »Bacih daleko sebe, ko celinu«, i koja će se uliti, po višem moranju doslednosti Vinaverovom osnovnom stavu, u reč: »ne biti i biti«, jeste reč koju je, u ovo doba, mogao samo on da izgovori: većina drugih pesnika, ali gotovo i svi duhovi tadašnji, u srpskoj kulturi, označeni su upravo naporom ka celini, ka pronalaženju sebe u njoj, kao ka nekom nesumnjivom i neposredno ostvarenom apsolutnom *biti*. Zahtev za celinom, koji se iskazuje i zahtevom za savršenstvom forme (u srpskoj kulturi ovog trenutka kao kulturi kulta forme), jeste u svojoj osnovi zahtev za ovim besprigovornim egzistencijalnim samo-ostvarenjem, svuda i na svakoj ravni. To je zahtev za jednim doslednim, potpunim *biti*, u kome ne bi bilo ni najmanjeg kolebanja, ni najmanje neizvesnosti, i od koga se u ovo doba ogrešivao samo Dis, i to ne po svome pesničkome htenju već po svome egzistencijalnom prokletstvu, nesposoban za konačne oblike i zato sposoban za vanredno živi, metaforički jezik, ali i za egzistenciju u znaku metafore: neprestanim promenama, sve do neuhvatljivosti, do problematičnosti duha, do ove sudbine *ne biti i biti*.[7] Vinaver je, jedini, u času meštrovićevske manije za monumentalnošću, koja prevazilazi stil Meštrovića i traži se, najpresudnije, pa i najtragičnije, tamo gde je sve kolebanje, a možda najodsudnije, najprokletije na ostrvu Vidu i na Krfu (tako da monumentalne dimenzije i samoga Bojića kao da su transcendirani mrtvaci-kosturi, poslagani kao drva po obalama morskim), s bezazlenošću za koju je samo on bio sposoban, odbijao ovu celinu odbijajući zahtev za apsolutnim *biti*, i dozivajući, čitavim svojim bićem, ovo *ne-biti-i-biti*. Odonda, pa do poslednjega njegovog dana, za njegovo najprisnije duhovno iskustvo (i savršeno bez obzira na to kakvom se mišlju ili kojim stihom ono kazuje), svako istinsko, čak jedino moguće duhovno biti je negde s onu stranu »četvrtine

[7] Ovu ugroženost oblika kod Disa, kao ugroženost same ravnoteže, sa ispoljavanjima iracionalističkim i intuicionističkim, u duhu muzičkog simbolizma, Vinaver nije primetio, ili nije ostavio traga o tome; posebno o Disu je pisao samo jednom *(Evolucija pesimizma, Republika*, 1920, IV, 213; v. *Čardak ni na nebu ni na zemlji),* ali kao hipnotisan Skerlićem: pokušavajući da dokaže da je Disov pesimizam oslobodilački, i tako previđajući, rasprom oko pesimizma, suštinu jedinstvenog Disovog duhovnog slučaja.

tona«, u beskrajnom treperenju i slutnjama,[8] uvek *ne biti i biti*, ili uvek biti problematično, i samom tom problematičnošću, u grču samo-traženja i samo-izražavanja koji se ne smiruje i ne razrešava ni u kakvom konačnom obliku kao obliku pune nađenosti ili dosegnute »celine«. On je, taj duh, svuda, i on nigde nije potpuno. On je u onome aktuelnom u čemu jeste (kao aktuelnom tonu, misli, usmerenju), ali i u onome izvan toga, kao u nekakvom stalnom kontrapunktiranju datog i nedatog, dósegnutog i nedosegnutog, jedna stvarnost u kojoj je on onaj »deo« celine što se utapa u nju, ne bivajući ni taj deo, više, ali ni ta celina ipak, jedna nenađenost koja ukoliko zahteva ogorčenije traženje nalazi sve veća ova treperenja, ta svetlucanja izvanredne frekventnosti, čiji uznemireni talasi, puni najtananijih preliva, ne daju se ničemu konačno.

To je život muzički, taj jedino mogućan život za Vinavera, u ovome *ne biti i biti*. Duh ovde pada u sudbinu muzike: on istovremeno i jeste i nije, on u istom času i ima i nema svoj oblik: on je muzika, koja nije ni nađenost (u kojoj je kamen, stamenost, savršena statičnost i savršeni mir onoga što je nađeno: ako ima te statičnosti i tog mira, ako ima, uopšte, kamena), ali ni nađenost, jer je taj duh u grču ka samom sebi, ka svom biti koje peva za sobom, i ka sebi, ali nikad sebe ne dopevava: ne postoji završena pesma kao što ne postoji završen svet. To je izražavanje a ne izraz, i to je život u znaku glagola učestanih a ne u znaku glagola svršenih: nekakvo neprestano iskušavanje tišine (kao same praznine), kad biće pesmom postaje ono što će Vinaver naznačiti kao

Razgaljenih snova nedozvanje bujno
Slomljenih poleta nadanje uzrujno
Odnosa i srži zaneseni sklop

(Osvestiću ljude),[9] biće kroz tišinu ne-bića, i protiv njega, ali jedino tako: neprestanim iskušavanjem udesa gubljenja. Tražiti se ovako, muzički, znači otvarati se ovoj tišini, biti dostojan sopstvene reči: »Bacih daleko sebe«, bekstvom od sopstvenog Ja

[8] Reči *trepet* i *slutnja* otud su osnovne njegove reči, tako da ponekad izgleda da on bez njih ne može da napiše ni jedan jedini red.

[9] *Evropska noć — stihovi iz zarobljeništva (1941—1945),* izd. *Novo pokolenje*, Beograd, 1952.

kao od »četvrtine tona«, ka sve kraćim, sve magnovenijim treptajima zvuka, do onoga zvučanja, nečujnog, do pesme tišine koja odnosi bez povratka i gde se, po najprisnijem Vinaverovom uverenju, ovim dodirima sa praznином, sa sopstvenim odsustvom, sa van-ja, u samom Ja, jedino zaista živi, gde se nalazi ta pesma svake pesme, *sama pesma života,* koja je kao plamsanje materije u retortama fizičkih i hemijskih kabineta na Sorboni, ili ono njeno razvejavanje pod dejstvom rendgenovih zraka njegovoga oca koji je, kako se on docnije hvalisao (idući i svojim hvalisanjima, besprimernim, romantičarsko-minhauzenovski protiv ozbiljnosti zlih volšebnika u sebi i oko sebe), imao baš prvi, zna se, Rendgenov aparat u Srbiji. Nismo mi siromasi, kao što smo odnekud uvrteli u glavu, pa pazimo da ne izgubimo stečeno (nijednu misao, nijedan akcenat i dužinu u jeziku, nijednu sliku i sličicu), već smo mi bogataši, ali samo nesvesni sopstvenoga svog bezmernog bogatstva: stvarnost vaseljene, koja se produžava i kroz nas, jeste stvarnost beskrajnog obilja, a načelo te vaseljene jeste kao i načelo svakoga bogatstva ovoga i onoga sveta: *bogataško načelo rasipanja.* Vaseljena, po njegovom oduševljenom uverenju bogataša-rasipnika, koji se ni u čemu ne može smiriti, i koji je zato svuda i u svemu, bačen u beskrajnost ovog seljenja, ovih preobražavanja neprestanih, ona ne samo što nije marjaš koji se da prebiti, i izgubiti netragom, strmoglavce u oskudicu i večitu zimu, već nje ima tim više što je veće trošenje: to je nekakva vaseljena u večitom nadolaženju, tim većem što su veće, i učestanije, serije katastrofa i eksplozija kojima ona jedino ume da živi.[10] Sve se neprestano preinačava, množi i deli, i sve je u znaku infinitezimalnog računa u kome je ovaj pesnik iz Šapca pokušavao da se snađe na Sorboni, ili u znaku Bergsonovog *élan vital* koji je on doživeo u groznici na predavanjima Bergsonovim, dajući mu romantičarske dimenzije, i oduševljen i užasnut njime u isti mah, i to jednom zauvek, neizlečivo, sve do svoje smrti.[11]

[10] »Sve to može da se sruši bez kraja, jer ga je više no beskraja, jer, što veće rušenje, to ogromnije nadoknađivanje. (. . .) Beskrajno rušenje samo pomaže novom zidanju, pojavljivanju, buđenju. Veseljene je sve više, ona kao da nadolazi, pridolazi« *(Skrjabin;* u knjizi *Gromobran svemira,* izd. *Sveslovenska knjižarnica M. J. Stefanovića i druga, Biblioteka »Albatros«,* Beograd, 1921).

[11] Zato Bergsonu treba prilaziti »na svešteni način«: za Vinavera, biti Bergsonov đak znači biti njegov *vernik,* ispuniti se njime kao muzikom, živeti ga kao duh koji prevazilazi, beskrajno, i samo slovo kojim se objavljuje. Bergsonova misao se živi, a ne polaže se »računa« o njoj, ni samom sebi: »Živeli smo

Ako nam opasnost nije u siromaštvu, nije li ona u ovoj nadolazećoj vaseljeni, u tim njenim energijama koje se neprestano gomilaju i koje zahtevaju svoje »pražnjenje«, ritmovima njima saobraznim, a koje mogu, ne našav te ritmove (ili našav samo pogrešne ritmove), da budu jemstvo sloma nad slomovima, same Apokalipse? Sve je ova neprestano nadiruća energija, ta vaseljenska poplava, sve je to kretanje koje zahteva, od nas, saobraznost njegovome ritmu, saobraznost u serijama katastrofa i eksplozija. Zahvaćeni smo tim pokretom, i moramo mu biti naredni. Svako zaostajanje, makar za jednu jedincatu dužinu (pa i onu jedva uhvatljivu mikro-dužinu), jeste pad u katastrofu. Metoda vaseljenska, koja je metoda ovakvog sakupljanja i pražnjenja energije, mora da je i naša metoda: mi ne možemo stvarno da budemo, u toj razigranoj vaseljeni, ništa *u biti* drugačije od svih njenih ostalih čestica; ali naš ljudski duh, naša čovečanska misao, koji su jemci velikih proniknuća i još basnoslovnijih ozarenosti, istovremeno su i jemci našeg isključenja iz prirode: naša inteligencija ne teži pokretu već, naprotiv, pokretu se odupire. Ona je zaražena, neizlečivo, statičnošću. Oña mora da zaustavi stvar da bi je razumela, onako kako pokret ne može da vidi drugačije od kinematografskog aparata za koji se

njegovom muzikom, ali smo se bojali da mi nju dodirnemo: neka ona obuhvati nas«; »Ni ja ne davah sebi dovoljno računa o Bergsonovoj nauci. Nerado sam čak i njegove knjige čitao. Ili im čitah dotle — toliko puta — pasuse da zaboravljah da su napisani, da me prožimahu. Bergson je bio mađija, metafizički doživljaj najviše vrste i mi, učenici, danima se radovasmo njegovom času, i bojali smo se da to neočekivano zadovoljstvo ne pomutimo nekim drugim osećajem, koji bi daždio iz knjiga — makar i njegovih« *(Na Bergsonovom času; Čardak ni na nebu ni na zemlji).* Njegova misao nadmašava misao Betovena i Mocarta: kod njih, svaka varijacija je »tumačenje teme« (tako da se tu neminovno dolazi i do suprotnog procesa: »tema se, usled preobilnih varijacija, otkida od svesti, ona se, mesto da dobije snagu i silu, razmeće i raspada«); kod Bergsona, »svaka je varijacija bila takva: da se i ona mogla obrnuti u funkciji, to jest uzeti kao tema — a njena tema, kao odgovarajuća varijacija. Ta i sama suština objašnjavala je — svoje objašnjenje, koje se opet moglo pretvoriti u suštinu! Tako kod Bergsona: suština je ravna svom objašnjenju«. To je božanski princip jedinstva sveta i duha, stvari i misli o njoj, sámo jedinstvo koje je Bog, suština stvaranja. Bergson je ta apsolutna misao, koja se »ne dade zamisliti bez izvesnog unutrašnjeg treperenja. Bilo je ono uzdržano, ali plemenito. Objašnjavalo nam je zašto Bergson ipak nije hteo da bude Bog: imao je neke stilske skrupule, neke jezičke brige, koje ne dozvoljavahu da se plan preda akciji, da se prione praksi, da se pređe na nadležnost. Možda zbog jedne zapete ne htede biti Bog? Kako je sudbonosna jedna zapeta!« Zbog toga će Vinaver da piše (u istom članku), hvalisavo: »Sedeo sam na predavanjima Bergsonovim kraj nogu velikog učitelja, sa još nekoliko

on sastoji iz serije međusobno povezanih *statičnih* slika, ili izjednačujući, kao Zenon eleatski (po Bergsonovom tumačenju koje je očito Vinaver dobro zapamtio), kretanje sa putanjom na kome se ono vrši (zbog čega je i bio mogućan Zenonov paradoks: da Ahil nikada neće stići kornjaču, pošto je rastojanje između njega i kornjače, ma koliko ga on umanjivao, uvek beskrajno deljivo samo sobom). Inteligencija je u nekakvoj ovakvoj nepopravljivoj zenonovskoj grešci izjednačavanja kretanja i putanje, ili je udesno kinematografska i neizmenljivo dogmatična, spremna uvek, zaustavljajući stvari da bi ih razumela, da nas izvede iz prirode jer gotova da nas, ovako, izvede iz pokreta, i to ka konačnim oblicima kao ka samome ne-biću, kako ka samoj negaciji života koji je tamo gde je likovanje oblika kao negacija pokreta. I priroda stvara oblike, po maštariji Vinaverovoj na Bergsonovim časovima, ali ona ih uvek prevazilazi, ona je beskrajno nadahnuta: svetu je nadahnuće dato njim samim, onako kako mu je dat pokret. Priroda, to je nadahnutost tvoraštva što ne prestaje. Jedino čovek ima da se bori za nadahnuće, neprestano, za taj pokret kome se suprotstavlja njegova inteligencija, njegova zabluda da ima ostvarenja i da će on, došav do nekog oblika, ma gde i ma na koji način, biti spasen. Da bi bio u prirodi, da bi se priroda produžavala kroz

njegovih najmilijih učenika«, ili: »Jedanputa, kada sam sedeo u Sorbonskoj biblioteci i proučavao neku tešku kupusaru njemu za ljubav, iznenada se pojavio kraj mene, i pomilovao me po kosi. Toga sam postao potpuno i do kraja svestan tek posle nekoliko dana«. To razmetanje Vinaverovo je hvalisanje »izabranika«, onoga koji se oseća apostolom Učitelja, i za koga je Učitelj muzika, slutnja, doživljaj, duševni simbol nejasnog značenja ali velike mobilišuće snage, a ne misao. On ga je tako doživljavao, kao neku vrstu preteksta svakog svog teksta, slobodnog i od njegovog sopstvenog slova, a ne samo od Vinaverove misli o njemu. Otuda, njegov jedini opsežniji rad posvećen Bergsonu, *Problemi nove estetike: Bergsonovo učenje o ritmu. Tehnika izražaja i smisao konstrukcije*, Beograd, 1924, daleko je ispod značaja koji je Bergson imao za njega, i ne spada čak ni u značajnije napise posvećene Bergsonu u srpskoj literaturi. [O Bergsonu su, pre Vinavera, pisali: pre rata B. Petronijević (1911. i 1913) i Dimitrije Mitrinović (1914), a posle rata: Vladimir Dvorniković, Petronijević, Miloš Đurić, Nikola Popović, Vl. Vujić, Filip Medić; posle Vinavera, osim nekih od ovih pisaca (u prvom redu Medića, Bergsonovog prevodioca), Dušan Stojanović, Dušan Nedeljković.] Čak je i njegova rečenica tu sasvim nevinaverovska: suzdržana, skučena i suva; ona kao da je napisana u silnoj impresioniranosti problemom i samim susretom sa Bergsonovom mišlju, i kao pod pritiskom zle savesti: da je to prestupništvo, ogrešenje o »svešteni način« kao o jedino mogući način Vinaverovog opštenja sa »Učiteljem«: to su one iste »stilističke skrupule«, onaj strah »da se plan preda akciji« koji izviru iz obogovljenja.

njega, on mora biti nadahnut, u neprestanom vrenju i previranju duha, u traženju a ne u nalaženju, jedan tvorački duh a ne stvari do kojih on dolazi, duh beskrajnog rešavanja a ne rešenja, pevanja a ne pesme, i mišljenja a ne misli.

Ovaj duh je, od zapleta do zapleta, sopstvena svrha; on nema ničega izvan sebe: sve drugo, svi ciljevi (ona »ciljeva zbrka«, kako je to objavio Vinaver, u jednoj od poslednjih svojih pesama, *Čemu)*, to su samo sredstva duha, sredstva kojima se on održava kao duh u duhu. Problemi, koje um postavlja sebi, nisu nikako prevashodni; oni su funkcija uma (koji je, opet, funkcija duha, ni manja ni veća od čula i čulnosti, od instinkta), onako kako je misao funkcija mišljenja, u ovom duhu kao u nekakvom romantičarskom pozorištu Klajsta i Helderlina koje traži »za svaku vrhovnu ličnost: da živi jedino groznicom kriza, i da, bez zastoja, vrtoglavo odmiče u potpunu neznan«,[12] iz jedne u drugu krivinu, njihovim sečenjem, dodirivanjem i rastavljanjem, *vatrom odnosa* koji se tu stvaraju, nikad potpuno ponovljivi, u beskonačnoj promenljivosti za koju ne znaju prosta geometrijska tela (niti je zna verifikacija tih tela, koja se zasniva na predubeđenju: da pesma može biti geometrijski prosta jer da biće može da bude kvadrat, trougao ili lopta, *savršeno merljivih jer savršeno nepromenljivih odnosa)*. Muzika, u ovom ne-euklidovskom prostoru, u kome su

Svud rojevi u spojeve
Svud spojevi u rojeve,[13]

i u koji je ušao Vinaver, upaničen i oduševljen (prvi od srpskih pesnika), jeste muzika ovog uzavrelog, nezavršivog i valjda i neizrecivog rojenja odnosa među krivama duha, to deljenje i množenje iz odnosa u odnos, to lebdenje koje je u sveukupnosti ovih razigranih linija, i kao ono nešto što je njima svima zajedničko, i zato ni u jednoj od tih linija posebno. Do muzike on nije dolazio kao drugi pesnici srpske lirike pre i posle njega: u časovima umora intelekta, u posrnulosti i zamagljenosti uma, već naprotiv: u vrhunskim trenucima njegovog ključanja, u ovom najvišem naporu, kada je misao, koju taj duh misli, samo sredstvo pomoću koga on stiže sebi, uvek beskrajno misao

[12] *Zanosi i prkosi Laze Kostića*, izd. *Forum*, Novi Sad, 1963.
[13] *Pljusak; Iz ciklusa Vlašići: Sedam slutnji.*

prevazilazeći. Za njega, muzika ne počinje tamo gde prestaju um i umnost, nego ona počinje u najvišim trenucima uma koje je on doživljavao kao trenutke ove muzike bezbrojnih krivih linija i razigranih sastojaka mišljenja, nesmirenog (i nesmirljivog) u jednoj konačnoj, statički mrtvoj i zato nepevajućoj misli.

U tome je vanredna, i duboka, razlika između njegovoga puta u simbolizam i puta drugih pesnika, koji su muziku tražili negde s drugu stranu uma, najčešće pribegavajući ili jednome sasvim primitivnom, apriornom skepticizmu, suprotstavljenom saznanju ali i samom saznavanju, ili očekujući je od umora uma koji otvara vrata ovom skepticizmu. Dok je ovaj pesnik, od koga se odvaja Vinaver odlučno (u prvom redu Jovan Dučić), očekivao spas od mračne Gospođe *Sumnje,* nadajući se da će ona da ga oslobodi od tamnice konačne, nepevajuće statičke misli, tako što bi, ugrožavajući je, činila da ona kao jedan statički oblik počne u sebi da se raslojava, i u tom raslojavanju bukvalno da igra i da peva, dotle je on, spreman čak i na podsmeh ovoj Sumnji, još kao đak,[14] očekivao muziku kao govor i, više, kao samu *stvarnost najvišeg uma* i najproključalije umnosti. Samo na vrhuncima svojim um je pesma, jer je mišljenje a ne misao, ova muzika oticanja od misli do misli, i preko nje, kao jedan jedinstveni, bergsonovski nedeljivi pokret koji rađa misli ali ih i potapa talasom mišljenja onako kao što materija nalazi ali i napušta oblike, *jedan veliki talas božanske materije.* Smejući se svakoj pojavi, misli, obliku, živom ili mrtvom biću, smehom koji ne dozvoljava ničemu da se uozbilji i zatvori u sebe, već sve rastvara i, zato, sve baca u nezavršivi pokret, ne dozvoljavajući ma čemu da dođe do sebe, da se ukristališe i tako doživi sudbinu sjajnih ali mrtvih kristala, usred nepokreta, on je objavljivao, sa najozbiljnijim licem najvećeg lakrdijaša na svetu: »Nijedna me katastrofa ne može uvući u ponor jer se ja nigde nisam ukristalisao«, pošto je ponor za njega samo tamo gde je kristal oblika, savršena nađenost u njima, konačnost i bezizlaznost, upravo ono što su svi drugi tražili. Kao nekakav parodičar koji parodira i sopstvenu misao, dok se ona još nije ukristalisala u svoj oblik, on je neprestano parodirao i samoga sebe, *uvek*

[14] »Suviše ste vi sigurni sa tom sumnjom. Sumnjajmo i u sumnju! Šta znamo mi! Možda znamo više no što nam se čini« (u tekstu *Ja,* objavljenom prvi put u časopisu *Delo,* 1911, LIX, 16, preštampanom u knjižici *Misli,* Beograd, 1913).

ostajući negde izvan sebe, nikad sebi potpuno istovetan, i kao onaj koji sebe traži ali i kao onaj koji od sebe beži, spreman da samoga sebe nazove »Cerebralnim Krokodilom«,[15] ali njegova cerebralnost dostiže tačke najvišeg napora, najdublje koncentracije uma, u kojima je nemoguća svevlast jedne misli, kao jednoga reda i poretka, i u kojima se, zbog toga, u sveopštoj razigranosti, ona otkriva kao muzika ovoga dozivanja i odazivanja misli, njene samo-slutnje i gubljenja, u časovima kada

Zapleti teže ka bunovnom trzaju
Kad otpočinje okvir da se lomi[16]

i kada pometenost u nenađenosti oblika, konačne misli, ideje, a sa njome i samo-imanja samoga Ja, postaje ovo muzičko vrenje duha u samo-traženju, ovaj vanredni napor u čijim vrhunskim trenucima umetnost se preobražava u muziku, a muzika sluti sebe u umnosti (kao muzika ovoga mišljenja, ovoga traženja i gubljenja misli, ova unutrašnja misao ili *misao same misli).* To je *izmirenje uma i muzike,* sve do njihovoga izjednačavanja, do ukidanja granicâ između njih, prevazilaženjem svemoći misli, kao nepevajućeg oblika koji dozvoljava stihovanje ali ne i sudbinsku muziku. To nije umna lirika nego lirika samog uma, lirika kao život uma, u ovoj polifoničnosti svih činilaca duha, u njihovim kontrapunktima koji idu sve do sukoba izvanredno dramatske snage. Sa Vinaverovom umire takozvana refleksivna poezija, u kojoj je misao atribut lirike (najčešće u unižavajućem obliku aforizma ili sentencije), ukoliko već nije, i češće i odlučnije, njoj savršeno protivna sila, jemstvo onoga »zaustavljanja« lirike kao pokreta, sa njim se objavljuje lirika refleksije koja ne zna svoju punu mislenu nađenost već zna, suprotno, upravo nenađenost u naporu nalaženja.

Stanje napora, stanje visoke napregnutosti, u ovim kontrapunktima i polifonijama uma i duha, jeste zbog toga jedino mogućno lirsko stanje za njega; jedna uzrujanost, ushićenost i unezverenost bića, zahvaćenog nepobedivom patetikom, u kojoj svaki trenutak je sudbonosan, jer je trenutak rešenja koje se sluti ali ne i doslućuje, nosi ovog pesnika zbog toga neprestano, iz krivine u krivinu ovoga duha koji se pomamno razigrao, i koji u

[15] *Rođenje maloga krokodila; Pantologija novije srpske pelengirike.*
[16] *Vrhovna svirepost bleska; Evropska noć.*

toj razigranosti nalazi najvišu strast, i to čak tim veću što je dublje stradanje bića koje tu gine za samim sobom gubeći se u beskraju apsolutne otvorenosti i dosledne problematičnosti svega, a pre svega problema koji su za Vinavera kao nekakve katedrale koje ovaj duh gradi, ali ne da bi ih dogradio već da bi sebe tom gradnjom zaposlio, i *da bi sebe tražio odbijajući da se nađe*. Strast koja se tu nalazi jeste strast beskrajnog rada, neke ovakve beskrajne gradnje katedrale koja nikada neće biti završena, i koja podjednako ispunjava i ushićenjem i grozom jer je katedrala beskraja, ta nemoguća *katedrala prirode kao beskraja oslobođenih silā*, onih koje je Vinaver dozivao s radošću, jer »tek kada oslobodimo sile, ukočene u jednome večnom odnosu, razumećemo, najzad, i prirodu«,[17] ali za čijeg graditelja neće, ne može da bude nikakve milosti, niti »molitve oproštajne«: nema milosti tamo gde nema završetka: jedino u završetku nam je oproštaj. Ideja oproštaja, milosti, podrazumeva ideju kraja, mogućnost ili iluziju da će se negde, u nečemu, njemu stići. Ona podrazumeva mogućnost da se katedrala dovrši, u duhu onoga koji tegli kamen za nju, sanjajući o tome kako će, jednoga dana, biti pretvorena

cela zemlja od kamena
u molitvu od plamena

(Katedrala).[18] On je bio lišen milosti, on je čak bio u zavadi sa njom onako kako je bio u zavadi sa ma kojom i ma kakvom katedralom. Da je živeo u srednjovekovlju, bio bi spaljen kao prokletnik, kao nepopravljivi jeretik koji neće u katedralu i koga zato nijedna katedrala ne prima. U doba poezije *Varoši zlih volšebnika* on kao da je, u nekim trenucima, toga bio vidovito svestan, sluteći kako

Varoš ječi od usklika:
Na lomaču sa nitkovom
Na lomaču prestupnika
Da se spali sa psom, sovom,
I sa slikom majmunovom,[19]

[17] *Manifest ekspresionističke škole, Progres*, 1920, I, 114, 116, 124, 126. i 130; v. u knjizi *Gromobran svemira*.

[18] *Evropska noć*

[19] U pesmi bez naslova (uvodni stihovi); *Varoš zlih volšebnika*.

na ovome svom sudbinskom putu ka rečima i viziji iz pesme *Katedrala* u kojoj je ugledao sebe među onim beznadežnim graditeljima-kulučarima, od kojih

Svaki sebi strašan dođe
I kukavan nepočinstvom,
Nepristupan spaseniju

(Katedrala). I sâm izraz ove pesme, u kome ima nečeg muklog i aritmičnog, kroz reči mestimično birano starostavne, kao da pamti najvišu muku ovoga pesnika koja je *muka nedogradnje:* to su iskidane tercine, u strofama koje se završavaju u rečenice, potpuno odvojene jedna od druge, bez poleta koji ovaj pesnik inače umeo je da nađe, kao nekakav plamen, i u kamenu. Nema tu oproštaja, već samo onoga što je Vinaver i sâm nazivao »vrhovnom svirepošću bleska«, samo te »neizlečive stvarnosti« za onoga ko je, neizlečivo zaražen stvaranjem, zavađen sa oblikom, sa idejom završetka, ali time i sa milošću. Ako ga njegovi zli volšebnici nisu na lomači spalili, već su se zadovoljavali samo decenijskim obezvređivanjem njegovog dela, oglašavajući ga, »zajedno sa sovom i sa slikom majmunovom«, za prostog šarlatana i haotičara koji nikako ne uspeva da se nađe (onako kako su se, naravno, oni našli), ili — ako su mu priznavali književni genije — za duh koji nigde nije pustio korena i nema svog zavičaja,[20] on kao da se sâm večito spaljivao, udarajući sebe

[20] »G. Vinaver je *dépaysé*. On može biti jak književnik ali van naše rasne umetnosti. Čim se dotakne nje izgubi dve trećine od svoje vrednosti ako ne i svu. Ne pada mi na um da obraćam pažnju na njegovo poreklo, ne treba me razumeti krivo. G. Vinaver nije Slovenin, hoću reći. On je internacionalni duh i u internacionalnoj književnosti on može značiti jednu česticu. Ne vezuje ga krv i zemlja. On je oslobođen od svega toga«; takva je i njegova inteligencija: nije rasna: »Ta inteligencija nemajući ni rasnog fanatizma ni rasnog temperamenta koji bi joj dali snage za žrtvu prostora, sposobna je zbog dejstva da čini najsmelije akrobatske skokove i najfinije mistifikacije. Inteligencija koja može dograbiti sve bez rešenja, ući u sve bez muke prodora, inteligencija čija se snaga oseća ali čiji delokrug porażava daljinom. On je evolucionist koji se lako razvodi sa tradicijama« (Velibor Gligorić, u prikazu knjige *Gromobran svemira, Nova svetlost*, 1921, II, 12). — Ovo je tipično »rasna« (čitaj: *rasistička)* kritika, zasnovana na Vinaverovom jevrejskom poreklu, ali ne i prva: Vinaverov duhovni stav tumačen je njegovim jevrejskim poreklom i pre Velibora Gligorića: povodom njegove knjižice *Misli*, u *Brankovom Kolu* od 15. jula 1913. prikazivač *L.* priznaje da Vinaver »poznaje sebe«, ali ističe da se on »analizira bez odmora«, na jedan način koji mu izaziva asocijacije na pakao i na satanizam, uz sažaljenje: »S

na muke ovog protivurečja, tog htenja gradnje građevine koja se neće, na muke u sukobu čovečanskog sa beskrajnim kao sa apsolutnom slobodom ili sa apsolutnim duhom. Sukob njegov počinjao je tamo gde je počinjao njegov san o materiji, ili prirodi, o ulasku u njih, san o apsolutnim moćima duha koji, međutim, sanjajući svoju apsolutnost, neizbežno se okreće protiv samoga sebe, protiv svega čovečanskog u sebi kao onoga što je strogo ograničeno i što ograničava: u nekim njegovim trenucima, to je uistinu *sukob čovečanskog sa čovečanskim*, u kome kao da mogu da se čuju (kroz sve dosetke i sva lakrdijanja ovog pesnika) i *glasovi romantičarskog dijaboličarstva*, onoga što neizbežno počinje tamo gde se rađa žudnja za apsolutnim duhom: to je satanizam kao ova pobuna čovečanskog protiv sebe, kao stradanje nad stradanjima u toj pobuni (stradanje čovečanskog u čovečanskom), od koga su spaseni samo oni »nađeni«, oni s onu stranu žudnje i ogorčenja, oni koji znaju imena i sveca svojoj katedrali, ali samo zato što u njoj leže mrtvi.[21]

tugom zaista gledam i vidim toga bledolikog mladića upaljenih očiju i tankih, belih prstiju, gde sedi na klupi u jednom polumračnom vrtu, a oko njegove simpatične prilike igraju kolo veštice i vampiri bolesno cičeći i rasipljući unaokolo plavičast oganj. Ja sam uveren o tome koliko on uživa u njegovim čudnim motivima, koliko se sladi na njegovim idejama što kao basnoslovne ptičurine jurišaju na srce i mozak, koliko se ushićava na njegovim vizijama i halucinacijama što zvone i bljeste oko čula, koliko mu se razigrava srce kad skače i premeće se iz paradoksa u paradoks oštrim, šiljastim pokretima, — ja sve to mogu da znam i da poverujem njemu. (. . .) Ja mislim da u njemu ima mladosti, besnila i snage. Ja mislim isto tako, da u njemu ima *degeneracije, izopačenja*. Osim analize njegovih dela potvrdilo bi mu to i *poreklo*«. (Poreklo: otac dr A. Vinaver, lekar, umro u ratu, 1915. u Đevđeliji, kao sanitetski major; majka Ruža Vinaver, pijanistkinja, 1942. udavljena u gasnoj komori.)

[21] Izgledalo mu je nužno da se prevaziđe »čovečanski mehanizam« koji je tu zato da vezuje pojmove, odnosno da ispunjava praznine između njih, praznine koje su sâm svet, priroda, materija, a što nisu uspeli ne samo Skrjabin, Meterlink ili Vels, nego ni svi ostali koji su pokušali da prodru u van-čovečansko. Verovao je neko vreme da, kao u matematici, s elementima moraju da budu data i načela njihove dinamike (matematički metodi), »kao nešto što iživljava elemente«, pozivajući se pri tome na pozorište i na film koji je stvorio »i nov svet, ali i u samome svetu nove dejstvujuće principe«, pošto »novi moraju biti i pokret i pokrenuto« *(Manifest ekspresionističke škole)*. To je poziv na gubljenje čovečanskog, u njemu samom, kao objava apsolutne dinamike prirode, sa svim oznakama romantičarskog heroizma uma: naše umiranje je *rođenje Prirode*. Ta žudnja za osvojenjem Prirode i privlačila ga je romantičarima, u čijem snu o »prekojeziku« (onome koji bi prevazišao ograničeni čovečanski jezik) on je video dozivanja nove nauke, onako kako je u snu Žerara de Nervala, da je »sva priroda šifrovani tekst u koji treba pronići. Treba naći ko se i kako s čime podrazumeva i saglašuje, ovaj

Uživajući u ovom stradanju, i stradajući u ovoj strasnoj pomami nezavršivog stvaranja kome se predavao sa sladostrašćem i očajanjem, bez nade na izmirenje sa sopstvenim duhom jer bez nade na izmirenje sa katedralom, sa »delom«, on je hteo delo ne htejući ga, onako kako je hteo ovo večito delanje, kao gradnju radi gradnje, kao problem i zadatak radi njihovog rešavanja a ne radi rešenja. Sve je tu zato vatra protivurečja bez izlaska, između apsolutne gradnje i građevine, između zanosa pokreta, u stvaranju, i oblika, tih katedrala, ipak, koje zaista jesu kraj stvaranja ali i ono sredstvo njegovo, taj *kraj (ili cilj) kao sredstvo stvaranja*, i bez koga je ono nemogućno. *Sukob njegov sa ciljem*, sa gotovom katedralom (koja u njegovoj predstavi kao da snuje da se zatvori pod svoj krov, i živoga tako u sebe da zazida svog tvorca), jeste sukob sa samim stvaranjem, pa je radost koja se tu objavljuje u dnu svome mračna, ali je zaista i njegovo očajanje radosno, tu gde su i bol i radost iz istog izvora, iz beskraja ovoga apsolutizovanog stvaranja ili iz ovoga susreta s beskrajnošu u koju ono posvećuje, sa gubljenjem, iz kruga u krug kao iz

je svet sve sama šifra, sve sama analogija«, video ovakvo dozivanje nove matematike, posebno fenomenologije Mihaila Petrovića-Alasa, koji teži da »za pojave iz raznih oblasti pronađe, recimo, istu diferencijalnu jednačinu, istu odnosno šifru. (. . .) Kao otkrovitelji, romantičari su bili neizbežno mučenici svog saznanja, pre svega zato što su sve to mogli i morali da izraze jedino rečima i tonovima i sa malo oskudnih boja. (. . .) Jadni romantičari: i taj Novalis, i taj Betoven, i ti nazareni! Nisu vladali teorijom funkcija i novom saznanstveno-računskom i vispreno nadahnutom logikom strojeva, što ume da opčini poteze i jednačine! Morali su da rešavaju svoje zagonetke starim jezikom i prvim ritmovima roda ljudskog, i osećali su svu kobnu nedovoljnost toga jezika u svetu prirodine ‚pesme'. Pa su jezik prekrajali, ugađali, remetili, preudešavali i tražili sve nove izvore za njegovo osveženje (čak i u drevnim i starostavnim knjigama, čak i u narodskim kupusarama i u nevešto sklopljenim stihovima, i gde sve ne!). Kopneli su. Dužnost ih je pritiskivala sve jezovitije. Hteli su nov jezik i prekojezik, a ovamo znali su: da nijedan jezik ni prekojezik ne može da savlada prirodu. Da joj bude naredan!« *(Susreti sa nemačkim romantičarima*, predgovor u knjizi: *Nemački romantičari, odabrane pripovetke*, I, izd. *Nolit*, Beograd, 1959). To je autoportret Vinaverov: i on je bio osuđen, u ovome smislu, da ostane *»jedan romantičar«*, da sanja »prekojezik« kojim bi bio »naredan« prirodi, da ga »prekraja, ugađa, remeti, i preudešava«, da čak traži spas od »narodskih kupusara«, a da pri tome ostane pod nemilosrdnim znanjem: da takvog »prekojezika« nema, već da ima samo ovog napora, u sukobu sa datim jezikom i sa datim duhom (tog jezika), kao duhom čovečanski ograničenim. Njegov san o materiji je san romantičarskog duha koji u žudnji za svojom apsolutnošću okreće se protiv sebe kao nedovoljnog, čak i kao nečega »bez tajne«: »Materija je bila odvajkada Pepeljuga čijom su nas ružnoćom plašili. A pomislimo danas o

katastrofe u katastrofu oblika, svih linija, svake krive ovoga duha, ovim višelinijskim eksplozijama koje ponavlja njegova najbitnija pesma svojom strukturom, neprestanim svojim zrakastim širenjem, preplitanjem linija, dozivanjem i odazivanjem slogova, uzrujanošću reči zahvaćenih groznicama ritmova koji kao da odjekuju na Vinaverov izazivački poziv, iz vremena *Varoši zlih volšebnika:*

I sve raskujmo, što je Gospod skovo.[22]

Ima tu radosti, osvetničke, nad imperativom oblika i okvira, inteligencije i logike, kao nad samim ovim »Gospodom«, ali ima i patnje, jer taj Gospod ostaje Gospod inteligencije oblika i reda u njemu samom, onaj što preživljava svaku katastrofu, jedan sholastički bog koji ne prestaje da sanja sve da poveže i sredi, i kroz ovoga pesnika, u njemu čak odlučnije i sudbinskije no i u kome drugom srpskom pesniku ovoga vremena. Između stihije i

materiji u beskrajnom zanosu treperenja i neulovime kretnje! Sada vidimo da je ‚duh', kako smo ga zamišljali — nešto kruto, bezbojno i jednoliko, i bez dublje tajne i bez ikakva iznenađenja. Sada vidimo koliko je ‚duh' bezličan. On je gotovo kao onaj apstraktni etar koji je svugde i na svakom mestu, kroz čije se tkivo sve događa, a koji je ipak bez istine, bez soli slutnje i vrhovnog ukusa. Besomučna trka i polet materije danas prevazilazi svaku nužnost i lepršа se gotovo slobodno. Koliko je duh sam sobom vezan i težak prema toj materiji. I kako je tek vezano, u nama, i mučno sadeto ono što nam je izgledalo većma duhovno! Što bliže danas materiji, to bliže slobodi i fantaziji, što bliže danas duhu to bliže ropstvu i pravilu« *(Uvod u Čuvare sveta,* predavanje, 1926; *Čardak ni na nebu ni na zemlji).* Upućivanje na materiju je tu upućivanje na indeterminizam, a odbijanje duha je odbijanje reda i pravila, »nemaštovitog« ropstva u njima. »Materija« je apsolutna sloboda, ili apsolutni duh, a »duh« je čovečanski, ograničeni duh pobunjen protiv samoga sebe, duh koji doziva van-čovečansko i u tome nalazi upravo ovaj svoj romantičarski dijabolizam, nalazeći ga, *u stvarnosti,* kao sukob čovečanskog i van-čovečanskog u čovečanskom, sa radošću od obećane »slobode«, ali i sa strepnjom od nje, od gubljenja svega čovečanskog u njoj. Taj sukob čovečanskog i van-čovečanskog je stvarnost apsolutnog duha kao dijaboličkog duha, koji nalazi svoj satanizam upravo u radosti zbog sopstvene patnje i patnju u toj istoj radosti, osuđen tako na beskonačne sukobe, s onu stranu pobede i poraza. To je romantizam koji će se iskazati vinaverovskom žudnjom za »buđenjem materije«, njegovim racionalizmom, ali i racionalizmom moderne, »tehničke«, mašinske umetnosti (muzike u prvom redu), koju je on, prvi u srpskoj kulturi, kao mogućnost bio naslutio, i to upravo kao izraz ovoga suštinskog romantizma apsolutnog duha okrenutog van-čovečanskom.

[22] U pesmi bez naslova *(»O, ljudi, ljudi, u ognjenom spletu . . .«); Varoš zlih volšebnika.*

vrhunskog sklada, između bola i radosti, dvosmislen i u svome osećajnom stavu, *čulan u svojim predstavama i idejama i apstraktan u svojim čulima i svojoj čulnosti,* sav grč, ritam, intuicija, sluktanje i slutnja, *pokret ka sebi i pokret od sebe,* oduševljeno-očajan i očajno-oduševljen, patetičan, razbijen na delove, nađen u svojoj nenađenosti, u izgubljenosti, na samome rubu praznine sebe samog, to je *ponor koji se od sebe užasava,* duh nad ponorom koji izazivajući ponor beskrajnog jedino ume da bude taj duh u opasnosti, ta opasnost u duhu. Vinaver je sukob Jakova i Anđela u Vinaveru,[23] sukob sholastičkog boga i večitog đaka novoga vremena koji se ne raspada u dosadi kao sholastički bog sveznalica,[24] ali koji se raspada u svojoj nenađenosti, hvatajući sebe i za glavu i za rep, zadihan, unezveren, uvek upaničen, pun smeha, pun užasa, užurban, sa strahom od zakašnjenja, *neko biće koje zakašnjava za sobom,* onaj *tamni val* njegov koji ne prestaje da ga nosi, napred i natrag, i natrag i napred, dejstvom ravnosnažnih sila, tonući u samoga sebe i iz sebe izranjajući (kao taj val), tek *koliko da vidi svoju nevidljivost, i nađe svoju nenađenost,* tako da mu ritmovi pesme ponavljaju ove ritmove vala, ritmove smenjivanja ovih sila, datih jedna drugom, onako kako je sholastički bog vrhunskog sklada dat ovde stihijom »običnog đaka« ili »modernog boga«, i kako je stihija (satanstvo anti-čovečanskog) data tim sholastičkim bogom čovečanske inteligencije. On je to jedinstvo, nerazmrsivo, dovedeno do tačke apsolutnosti gde nema više jasnog pogleda, razlikovanja, poimanja, gde zaista sve je trepet i slutnja, ali *trepet i slutnja kao neki čisti život ovoga čistog duha* koga Vinaver je hteo kao nekakvu bitnost, kao prastvar svake stvari, ubeđen da se može u tu svesadržavajuću bitnost direktno, kao u nekakvo mišljenje bez misli ili u muziku bez tonova, čak i bez instrumenata. Samome sebi (ton, i instrument) dolazio je tu smetnja, silna prepreka koju je uporno pokušavao da savlada; gušio se, i mučio, bukvalno ne dolazeći do daha, do reči, preplavljen obiljem koje ga je kidalo i raznosilo onako kako je

[23] » . . . hiljadu titanskih principa, hiljadu sukoba Jakova i Anđela« *(Manifest ekspresionističke škole).*

[24] »Svemoć i sveznanje su dosadni. Sholastički bog iz srednjeg veka mora da se skromno dosađivao: nije imao kud i nije mogao gde pobeći od sebe. Ajnštajnov, ili bilo koji moderniji bog, sebe stalno prevazilazi, hvata se za rep i glavu, doslućuje se, gubi i dobija zadatke, kao običan đak: đaku i samo đaku nije i ne sme biti dosadno« *(Čitajući Lefebra, Umetnost i kritika,* 1953, I, 1).

raznosilo sve njegove oblike, motive i ideje, bez daha i predaha, i kao vijan silama nečastivim što mu nisu dale da se zaustavi, užasnut i od same ideje zaustavljanja, ma koga i ma kakvog, ma gde, jedan urnebes i urnebesništvo, ne samo čardak ni na nebu ni na zemlji, nego duh, uskovitlan i razaran, gonjen svojom sopstvenom snagom, *ni na nebu (među idejama) ni na zemlji (u čistoj čulnosti),* duh uvek problematičan onoliko koliko su problematični njegovi zadaci, sve te katedrale kojima je savršeno prividno služio, ovako zaljubljen u službu a ne u njih, i čineći ih tako privid-katedralama njegove prividnosti kao stvarnosti muzičke egzistencije *ne biti i biti.* Uvek je kod njega, u njegovoj lucidnoj misli, ispod svih tvrđenja i oduševljenja, ispod svih bujica retorike i patetike, prisutna jedna suštinska *ravnodušnost prema problemima i zadacima,* jedan indiferentizam ovoga samo-ciljnog i samo-dovoljnog uma i duha koji je njegovo najveće i najstrašnije duhovno (ali i duševno) iskušenje. Njegovo sladostrašće, kao ljubav duha za duh, ide uvek protiv značaja problema. On, koji je hteo samo zanos i nadahnuće, kao istinu svake istine, i koji je, još pre ratova, pisao: »Sve što postoji i ne postoji, jednom reči sve što jeste (i što ne postoji — jeste) samo je izgovor za ma šta bilo. Za razmišljanje, za pravljenje stihova, za mudrovanje, za unesrećivanje. Kapija večitih tajni daje se otvoriti ma kojim bilo ključem. Mi je zato dosad nismo otvorili što smo uvek tražili i kovali neki naročiti, specijalni ključ. Svaki je ključ dobar. Sve se da rastumačiti ma čime bilo«,[25] boravio je u oblastima u kojima je sve u vezi i u kojima, zato, sve u svemu prebiva, i to tako što je sve uključeno u jedinstvenu vaseljenu,[26]

[25] U navedenoj knjizi *Misli.*

[26] Ovaj stav, iz 1913. u osnovi je njegovog kosmizma, koji je poricanje usamljenosti poricanjem pojedinačnosti, zatvorene u sebe, u svoj sopstveni »okvir«, i koji podrazumeva neprestano prisustvo svega u svemu drugom, kao nekakvo neprestano »tumačenje«, međusobno rasvetljavanje bića i pojava. Dinamika se zasniva upravo na tome preplitanju svega sa svačim, na mogućnosti da se »sve dâ rastumačiti ma čime bilo«, što znači (kako je on pisao u svome *Manifestu ekspresionističke škole),* opet, da treba »tumačiti ljude, ovakve kakvi su pred nama, ne onim što su i gde su, već nečim sasvim drugim, nečim bez i. »sredne veze sa njima. Tumačiti Hrista cvetom i talasom«. Po njemu, to je sum. raizam Crnjanskog (»Mi živimo, dakle, da bi tice drukčije pevale i biljke izmenile negde način rastenja — ali ne kod nas. Dakle, preokreta ne mora biti kod nas, već na Sumatri«), to je čak i u naporu Iva Andrića koji »vidi u svakidašnjici neke ‚čini se' mogućnosti, koje od nje stvaraju poeziju i filosofiju, ne preobražavajući je«. Ovaj svoj dinamički kosmizam on je shvatao, neposredno

ali u kojima je, neizbežno, bitnost u nekoj opštosti koja sve obuhvata, svaki događaj, doživljaj i misao, svaku istinu i svaku metodu, ostvarujući se svuda, tako da je sve za nju samo neki ovakav *izgovor.* Nisu tu samo problemi ovaj izgovor za duh, da bi duh dolazio sebi, već su i svi naši činovi samo takav izgovor. I sreća i nesreća su, takođe, izgovor za život (da bi život bio život); i mi sami smo neki takav izgovor: sve živo i sve mrtvo. *Nismo u onom što jesmo, nego u nečemu drugom,* što je izvan nas a za šta se ne zna šta je. Mi smo duhovi drugih duhova, i tela drugih tela. Ništa nije zasnovano po sebi, niti je sa značajem u sebi: iza svega postoji to nešto drugo, ta neka bitnost što se nazire i naslućuje kroz nas, tako da je tu naše jedino stanje — *stanje nebitnosti, prividnosti* i, *čak, providnosti,* nekakve onakve neodređenosti kakvu poznaje *materija* njegove pesme, ali i sámo biće njeno koje ponavlja, u oblasti jezika, sudbinu našeg bića u oblasti sveta, kao bića koje nije sobom dato, i svoj razlog sobom ne nosi, tako da sebe nema i sebe kao da se ne seća, biće u zabuni, u omamljenosti, *neprobuđeno biće koje kao da treba da se probudi,* da sebe u sebi nađe, da se sa sobom poistoveti. To je biće kroz koje kao da se produžava bezgranična jeza bezgranične vaseljene, vaseljensko biće koje se beskrajno rastače, nalazeći u tome rastakanju radost za koju ne znaju bića bliža stvarnosti (ili iluziji) istovetnosti, ali i ovaj osećaj prividnosti i neizlečive posrednosti svega što se dâ uvek svesti na nešto drugo, kao u beskrajnom matematičkom računu, kao u beskrajnoj dedukciji, svođenjem, ka bitnosti, svakog izgovora na neki drugi izgovor, ispod njega, ovim korenovanjem koje je nezavršivo i kojim se produbljuje i utvrđuje ova ravnodušnost prema svemu što jeste, kao prema prividnom, i među bićima i među problemima. Tako se neizbežno dolazi do ovog ugrožavanja značaja bića i problema, u ovome duhu koji tražeći svoju apsolutnost pronalazi svuda samo izgovore, providnost i prividnost, ali koji tako i pronalazi i sopstvenu prividnost jer je duh samo posredstvom bića, zadataka, problema, nesposoban da sebe neposredno (apsolutno), bez ovoga posredstva problema, hoće i izabira. Okrenut apsolutnom stvaranju, Vinaver kao da je bio okrenut samoj apsolutnosti koja sve relativizuje (uvek i bića, a ne samo probleme), i vidi u svemu

posle prvog svetskog rata, kao ekspresionizam, a izvesne podudarnosti sa njim, makar i najmanje, oglašavao je za izraz i dokaz ovog ekspresionizma, pa je tako podveo pod njega čak i Andrića (što većina kritičara nije, kasnije, propustila da naglasi), iako ni on sâm nikakve dublje veze sa ekspresionizmom nema.

samo svoje posredstvo, i poriče tako sve osim osećaja svevlašća posrednosti, rađajući žudnju za neposrednošću: ponavljajući, i kada to nije govorio: »Svaki ključ je dobar«, on je sve dublje razvijao ovo osećanje o svemu mogućnom kao čistom posredstvu i ovakvom izgovoru, i tako bivao sve manje sposoban da išta od tih izgovora zaista uzme i prihvati, da se stvarnije prožme njime. Jeza njegova, do koje je on tu dolazio, i koja se dâ pročitati *kroz* njegovu reč i slovo, jeste jeza od prividnosti kojom sve je obuzeto i kao da je dovedeno do neke *lakoće lebdenja.* Materija, koja se tu nalazi (a koja beskrajno prevazilazi materiju reči), jeste *materija ove prozračne prividnosti,* materija obolela od nestvarnosti, ona koja čini biće beskrajno lakim, i u lebdenju koje nijedno slovo uhvatiti ne može, slovo lebdenju protivurečno, kao stvar protivurečna ovome svetlucanju, kao njena nađenost protivstavljena ovoj nenađenosti. Čežnja, koja se tu rađa, jeste čežnja za neposrednošću, za apsolutnim dodirom (u jeziku: izrazom) onoga što je apsolutno, — i što kao apsolutno i raspaljuje u duhu ovu vatru žudnje za apsolutnim dodirom, — ali kojom se duh još više udaljuje od stvarnosti bića i problema čija prividnost raste sa nemogućnošću ovog apsolutnog izraza (ili izraza apsolutnog), nalazeći još dublju svoju neodređenost i, u njoj, onu beskrajnost koja ga odnosi, onu Vinaverovu vaseljenu.

Vinaver, u težnji za mišljenjem koje se ne iscrpljuje mišlju, u težnji za čistim duhom kao prabitnošću, kao mišlju svake misli, ugrožavao je sâm taj duh: on nikada, zaista, nije bio apsolutno predat ničemu jer je bio predat ovom apsolutnom duhu. Najviši njegov problem, u traženju poezije ovoga čistog duha, koji prevazilazi sve probleme (sva bića s njihovim problemima, i sve probleme s njihovim bićima), kao svoje izgovore, neizbežno je bio *problem problema:* ako je, u zahtevu za poezijom ovog apsolutnog duha, kao za apsolutnom poezijom, onom koja će sve posredno, i sve okvirno, da prevaziđe i da kaže samu svoju suštinu, kao samu poeziju poezije (što je bila apsolutna ili »čista« poezija i za njega), on neizbežno morao da traži poeziju *preko* jedne misli, i *preko* jednog problema, lišen tako njihovoga posredstva, bio je osuđen da traži druge puteve, i druga sredstva, za objedinjavajući centar pesme: problem, »misao« jedne pesme je istovremeno i njeno rešenje, — on je rešenje problema fokusa pesme, centra oko kojeg se ona jedino može da obrazuje. Odbijajući refleksivnu poeziju, a okrenut poeziji refleksije ili duha kao onoga što je misao misli, i odbijajući tako posredstva duha (bića i probleme), on je ugrožavao i samu materiju pesme,

sile njene unutrašnje organizacije. Ljubav za »čisti« duh, koja se iskazala kod njega kao ova čista poezija (koja je, takođe, samo sredstvo ovog duha), najviše je iskušenje samoga tog duha, iskušenje što ga je upućivalo ćutanju kao »govoru« najadekvatnijem ovom čistom duhu, ili kao u tišinu bdenja, u muziku bez zvukova, u kontemplaciju bez misli, u jedan *kontemplativni misticizam bez boga ali i bez jezika,* bez izraza, s onu stranu saopštljivosti, s onu stranu teksta knjige kakva je *Čuvari sveta.*[27] Ova ljubav je najveća opasnost za njega, kao opasnost beskraja koji je van-motivski, van-problemski, opasnost i iskušenje atematske poezije koja je, idealno, izvan kruga izraza, čisto neko lebdenje i slutnja, onaj »trepet« bića čiji sjaj je opsedao Vinavera, ali kao sjaj nevidljive zvezde koja zavodi u prazninu, u vasionu van-ljudskosti i van-jezičnosti, tamo gde zaista nema više nikakvih okvira, ali gde zato nema ničega ili »ima« jedino ne-bića. Šum i sjaj praznine, koji se osećaju kroz sva silna ukrštanja i igranja započetih, a nedovršenih, linija i spirala u knjizi *Čuvari sveta,* jesu sa same te granice ne-bića, te slobode koja odnosi sve, kad čovečansko se javlja sebi samo kao

. . . uvir jazan,
uput nikom neupućen,
zbir dokaza nedokazan
uzrok jeza nedoslućen

(Igračke),[28] a čovek kao biće izgubljeno jer biće bez akcije, one za koju je on sâm (tumačeći Bergsona) govorio da »uvek unosi poredak i smisao u podatke života« i bez koje bismo »izgubili svaki kompas, svaki regulator«,[29] a koja je uvek akcija u

[27] »Tvrde da je živeo taj veliki pesnik, koji nije pisao pesme. Kao što verujem u velike stvaraoce koji su izrazom podržavali, hranili, omogućavali čovečanstvo, stanja vaseljenska, prostore duhovnosti (i božanstvo, kome je dostala još samo jedna ekstaza, pa da dođe do saznanja o sebi, i da razbije okov ljuske), — tako verujem i u one velikane koji su ćutali, jer im je bilo naređeno da ćute, da ne bi pomerili spletove gravitacija, pravac točkova koji bi otišli osetljivim, nadražljivim asimptotama, u haos, pri najmanjem pomeranju nečega osnovnoga u njima. Ja verujem, da se rodio, i ne jednom, među nama, Bog, koji nam se nije pokazao, jer bi nas odneo u kovitlac događaja, u ludila sa milion izlaza (koji bi bili, kao izlazi, još fatalniji, jer svaki znači ulaz u novo, kobnije ludilo).« *(Skrjabin).*

[28] *Iz ciklusa Vlašići: Sedam slutnji.*

[29] *Problemi nove estetike. Bergsonovo učenje o ritmu.*

rešavanju nekog problema, *sloboda čovečanskog kao ropstvo određenom problemu,* kao »sad« samoga Ja što je »bolna kopča« koja spaja svetove.[30] Ovde se, u ovome večito sadašnjem »čistom« duhu, koji je čist od problema, od akcije, javlja ne-biće kao apsolutna čistota, kao ne-jastvo, kao sloboda od svakog okvira ili kao ništavilo. Iskušenje apsolutne poezije, koju je kao ideal prvi objavio Vinaver u srpskoj kulturi, jeste ovo iskušenje ništavila ili apsolutne slobode. U svojoj apsolutnoj jeretičnosti, u svome pobunjeničkom otpadništvu, neubeđen ni u šta, i neveran dublje i trajnije bilo čemu u svetu problema i ideja, slobodan na strašni način ovoga »čistog« duha koji ničemu nije obavezan, on je patio, gotovo neizlečivo, od poroka hiper-intelektualizma; ako drugi, njegovi savremenici, upoređeni s njime, jesu intelektualno nesravnjivo ispod njega, gotovo najčešće utonuli u intelektualnu

[30] O ovome Ja, kao »bolnoj kopči«, govorio je on u *Uvodu u Čuvare sveta,* ali i u više drugih navrata, a najodlučnije povodom Remboa *(Uskokovo bekstvo ili esej o Arturu Rembo; Misao,* 1923, XI, 1—2), koji se, po njemu, izgubio upravo zato što je izgubio ovaj »regulator akcije« i, sa njim, svoje Ja. Ideju o akciji, kao osnovnome usmeraču duha, on je našao kod Bergsona, ali njegova žudnja za apsolutnim tvoraštvom, koje bi sve neprestano preobražavalo, jeste žudnja za nekakvom *apsolutnom akcijom,* koja izvodi iz svake stvarne akcije i, zbog toga, neizbežno čini i sámo Ja problematičnim, pa i neprihvatljivim. Ma koliko da je Ja pokušavao da apsolutizuje, i da ga shvati (i doživi) kao neko apsolutno Ja (u tome veoma blizak — i ne samo u tome — nemačkim romantičarima), on je s njime bio nepomirljiv onako kako nije bio pomirljiv sa stvarnom akcijom (ka stvarnom cilju, ka rešavanju stvarnog problema), koja mu se činila samo kao »izgovor« ili, kasnije, i mnogo ređe, kao veoma strogo ograničena. Zaveren apsolutnom stvaranju, on je bio i ostao nepomirljiv sa sopstvenim Ja: u njemu je sa zazorom slutio nekakav sistem, koji se svodi na svega nekoliko u suštini nepromenljivih, i oskudnih, pretpostavki, čak i u najekstenzivnijem njegovom obliku — u mašti: u strahu od nepokreta, od dosade, pred kraj svog života, u dugim noćnim bdenjima, on je poverovao da smo svi zaraženi »dosadom faraonskom«, da i »Cigani, pod čergom, u noći dosade, ispredaju konce čudesne vasione — samo iz dosade«, da se iz nje nije rodila samo pripovedačka mašta *Hiljadu i jedne noći,* već i sama »slovesnost«, literatura; ali je poverovao da i »mašta, i kod najvećih slikara i metageometara, kao da ne može da prevaziđe samu sebe: to je večiti problem. A taj, neprevaziđeni ‚sâm ja', nekako je sasvim malen, mada je on kvasac u ne znam koliko nabubreloj vasioni. Sve to odmah podrede i podvedu neke tamo sistematske oči i skrate vam to kroz sto time skraćujućih procesa, u dve-tri potke, u dva-tri prauzora. *Dakle: malo je čuda.* Avaj! Kad mislimo, da ih je bogzna koliko, pokazaće se da ih je samo dva-tri: sva se svode jedno na drugo, kao u tajanstvenom i nepobitnom snu« *(Čitajući Lefebra).* Ta sumnja u maštu je njeno optuživanje za sistematičnost, za uokvirenost u sistem, za izmerljivost, za svođenje na izbrojive obrasce; to je sumnja u Ja i njegovo optuživanje. Ja je nešto sasvim izmerljivo i predvidljivo.

ravnodušnost,[31] ili zarobljenici onoga što su, u mladosti, našli za čitav svoj život, i to pokušavaju, kao slabu žišku, da odbrane od vetra vremena, od pepela u koji se, neminovno, pretvaraju te nekadašnje vatre, on je, nigde zaustavljiv, stizao i do preobilja problema, ideja (koje je voleo da objavljuje, ponekad, kao nekakva nova proročanstva), a koje je nalazio u svojoj nemoći da se korenitije uspostavi u sledu, u linijama neke ideje. Oduševljavao se idejama brzo, da bi ih još brže napustio. On je hteo to oduševljenje idejom, a ne ideju,[32] pokušavajući da kaže stanje tog oduševljenja, posle i pre dejstva ideje, *oduševljenja koje probija okvire ideje.* U samoj svojoj osnovi on nije čovek ideja, već čovek ovog oduševljenja kojeg mu nikada nije bilo dosta, iščekujući uvek, sa svim silama duha i sluha kojima je raspolagao, one

Ono zbog toga i mašta: mašta je pokušaj Ja da samog sebe prevaziđe, da izađe iz svojih okvira, ali ona je svodljiva na obrasce, na »pra-uzore«, kao i samo to Ja. Otuda, ma koliko da je ponavljao da je to Ja »bolna kopča« što spaja svetove, on od toga Ja, svog sopstvenog, nikada nije očekivao previše, a najmanje »čuda«. On nije verovao u njegovo bogatstvo, i to od samog početka svog svesnog, pesničkog i mislećeg života. Ovo »razočaranje« u Ja, pred sam kraj života, preraslo je u nezamenljivu pretpostavku egzistencije: bilo mu je potrebno da, u bolesti, u strepnjama od smrti, od nepokreta (nije smeo ni u krevet da legne, u poslednjim danima), tim »razočaranjem« utvrdi ono što je, međutim, oduvek bila njegova najprisnija misao: da u Ja nema ni dubine ni tajanstva, nikakvih »čuda«. Zbog toga on od Ja nije ni očekivao poeziju, očekujući je od »materije«, u njenim večitim vrenjima, od tog duha apsolutnog tvoraštva za koje je i Ja, takođe, samo jedan »izgovor« među svima drugima. Njegov zahtev za apsolutnom poezijom nepomirljiv je sa Ja. U odnosu na Ja, to je upravo zahtev za van-jastvom. Otuda je njegova poezija dosledno eksperimentalna i, u jednom višem smislu te reči, formalizam.

[31] Sa izuzetkom, u prvom redu, nadrealističkih pesnika.

[32] Govoreći o sastancima literata, u poratnom Beogradu, u kafani *Moskva* (u članku *Uspomena na Branu Ćosića,* Srpski književni glasnik, 1935, XLIV, 8; *Čardak ni na nebu ni na zemlji),* on je to jasno izrekao: »Sećam se mnogih drugova koji su bili kadri da na svaku moju gorku, oštru ili ekstravagantnu reč oduševljeno reaguju. I to je bilo tako da sam mogao, — ushtem li, — stupati i odstupati, ići u stalnim paradoksima i kontrastima i uvek su odobravali. Kod njih je postojala želja za odobravanjem prema nečemu gorkom i poletnom. Stvarni sudovi mogli su prema tome da imaju različite vidove. Mogao sam braniti ili napadati pojedinoga pisca, uz jednako njihovo odobravanje. Samo, što je forma bila oštra i gorka, samo što se mač zabadao u ranu do balčaka. I kao da je u toj formi iznenađenja i osvetljavanja bila i glavna srž stvari. Uostalom, ko to zna, ko ume podignuti zavesu sa te tajne. Možda je to bilo i pretežnije. I ono što smo voleli i što smo mrzeli — često je bilo podjednako ništavno sa jednog višeg duhovnog gledišta. (A zar nije tako i drugde?) I onda je bilo glavnije, kako se mi za to, neko nešto, vezujemo ili od njega oslobađamo, nego li uopšte: da li smo se i kako vezali i zarobili«.

vrhunske njegove trenutke, kada se geometrijska slika ideje raspada na svoje sastojke, kada to oduševljenje idejom razbija tu ideju, čineći da njeni sastojci lebde i blude, uzalud pokušavajući da se vrate svojoj pređašnjoj slici i da se »smire« u njoj, tražeći se, dozivajući i odazivajući, stupajući u najraznovrsnije *odnose*, tu gde duh pada »u prolome od problema« kao što njegova katedrala (u kojoj se mitski oličio njegov duh) pada »u prolome« od beskraja. Onoliko koliko se moglo ići (sa sposobnostima njegovoga duha i sluha) u težnji za neposrednošću duha, on je išao; preko mere koju je tu našao, u pesmama koje uvek, a ne samo u zbirci *Čuvari sveta,* deluju kao ono što je on nazivao »igra o odlomke«,[33] kao ruševina fragmenata (posle nekakvog zemljotresa koji, međutim, kao da se upravo desio), nije se ni više ni dalje moglo. Dalje, i više, to je izgubljenost, čisto lebdenje u onom svetu u kome je »sve puno pokreta, jednog sveopšteg Braunovog treperenja«, i gde osnovni napor »da se reči dovedu u lebdenje i u kružne tokove«, u »kružni let, krivi spoj, svedodirno podrhtavanje«,[34] odvodi u sve dublju izgubljenost. U biću njegove pesme zato često ima nečega prividnog, neke lakoće i nekog sjaja koji kao da je sjaj ove jedine njegove materije, te materije duha prividnih problema, te prividne materijalnosti i prividnih otpora. Pesma njegova je (pre svega u zbirci *Čuvari sveta)* zbog toga *višesmerna,* ona se zrakasto pruža, na sve strane, ona je vrtoglavica koja počinje tamo gde prestaje puno dejstvo zemljine teže, gde prestaje puna moć težine koja je, u sferi duha, težina problema, težina ideje (pa time i težina dogmatičnosti, zlog volšebništva koje nas, neizmenljivo, vreba iz odanosti Odgonetki). Opasnost od zlih volšebnika ovde je izbegnuta, ali time nije izbegnuta i svaka opasnost; ona je samo zamenjena opasnošću ove lakoće, ovoga gubljenja u beskraju. U najvišim trenucima svog spiritualizma, te samodovoljnosti duha u duhu koji je *samom sebi cilj i zato je beskrajno-besciljan, i tom besciljnošću upravo analogan materiji,* najbliži njenim osnovnim načelima, Vinaver je naslućivao, sasvim jasno, opasnost od ovoga gubljenja u lakoći, koja je tamo gde je ova samodovoljnost duha u igri, gde je ta paradoksalna, čista igra radi igre, kao priroda radi prirode, ta gradnja radi gradnje, bez cilja osvojenja ili pobede, jer »u ovome ima i jedna pretnja lakoće i slatke čednosti

[33] *Posle i ispred,* u knjizi pesama *Evropska noć.*
[34] *Uvod u Čuvare sveta.*

i hladne nemilosti. Kada se nismo bojali ni za sebe ni za druge, uvek su dolazile lakoće i virtuoštva. Nismo morali nigde da se ugnjezdimo: ni u bezumnu sažetost, ni u preneraženu trepetnost. Užasna lakoća preti!«[35] Ako se virtuoštvo javlja u strahu duha od sebe samog, i ako duh njemu pribegava bojeći se svojih ponora, ili nesposoban da se njima približi, i dajući tako, ne jednom (kao kod ranoga Dučića), poeziju za »majstorstvo reči«, vatru za sjaj pozlate na stihovima, evo kako i ovo odsustvo svakog straha, ova krajnja nebriga i za sebe i za druge (što se, književno-istorijski gledajući, javlja kao čista antiteza dučićevskom duhu »savršenstva«, »majstorstva«), ovo rasipanje svega, a pre svega sebe samoga, u strasti bogataško-nehajne rasipnosti, može da preobrazi u ovu lakoću virtuoštva, u ovo ostajanje na površini: niko i ništa ovde ne izaziva strah, pa ni samilost i sapatnju, i niko i ništa ne uspeva zato da se zadrži, da bude sila teže ili protiv-teže ovoj lakoći, toj »slatkoj čednosti« koja je upravo, u dubini svojoj, ova »hladna nemilost«, i toj »hladnoj nemilosti« koja je ova »slatka čednost« bića koje veruje da je mogućno u slobodi i da je mogućno u lakoći u ovoj samodovoljnosti duha kao samodovoljnosti načela igre oslobođene od svake pobede.

Tu negde, i nezadrživo i sve dublje, od jedne do druge svoje vratolomije, doslućivao je on, saznavao sopstvenim duhovnim, i pesničkim, iskustvom, ideju da nema duha izvan opasnosti, ali i da ga nema izvan zemaljske zone težine, da je on van domašaja gravitacionog polja takođe i van domašaja sebe samog, da je njegovo apsolutno vaseljenstvo, u vanteżinskom stanju, nemogućno, odnosno da njega čini samo ono šta ga osporava: apsolutno njegovo oslobođenje jeste jedinstveni, i najstrašniji, način njegovog uništenja. Ako su katedrala i duh međusobno zavađeni zauvek, jer su protivurečni jedno drugome onako kao što su kraj, i završivost (delo), protivurečni beskrajnom i nezavršivom (delanju koje prelazi, kao nezavršivi talas, preko dela), oni jesu jedino ovom zavadom, ovim protivurečjem: kao što nema katedrale bez duha, tako nema ni duha bez katedrale. Beskraj je dat krajem i kraj je dat beskrajem. Jakov je dat Anđelom, i Anđeo je dat Jakovom. Večiti đak je dat sholastičkim bogom, i sholastički bog je dat večitim đakom. Jemstvo katedrale je u onome što bi da je ospori a čega bez katedrale (kao onoga

[35] U istom napisu.

što se osporava) nema niti može biti. Ako je, na putu ka ovim slutnjama, duhovnim i pesničkim sazrevanjem koje će u njemu, vremenom, nedvosmisleno da se ostvaruje u znaku izvanredno dijalektičke svesti, i svesti o dijalektičnosti svega (i to sudbinskim njegovim pravcem: *od Bergsona ka Lazi Kostiću* koji kao da ga je iščekivao i tražio kroz njegove »rojeve i spojeve«), on nalazio pesmu s problematičnim statičkim momentom (u časovima, valjda, kada se ona najviše približavala idealu čiste poezije kao poezije čistog duha), gubeći se u lakoćama virtuoštva, i bivajući više privid katedrale no katedrala, nekakva katedrala od vazduha, katedrala bez tačke oslonca, bez vezujuće protiv-teže i koja kao da će, zajedno s njegovim duhom, da se izgubi, u vazduhu da se raspline, da iščezne, kao neko cvetanje što ostalo je bez cveta, i neko plamsanje bez plamena, — nalazio je on tu dragoceni tvorački strah, upravo u ovim gubljenjima, *tvorački strah od gubljenja*, strah koji je, jedini, omogućavao onu igru koju je on hteo, strah iz kojeg je ustajao njegov sopstveni sholastički bog kao bog reda i sklada. Ima u ovome bogohulniku i rođenom jeretiku, u ovom dijaboličaru-lakrdijašu koji se mogao zakleti jedino na misao o katastrofi, — u najbitnijim, najvišim njegovim pesničkim trenucima, — i cvokota zuba, unezverenog drhtanja od ove strepnje od gubljenja, u njegovim lakrdijanjima do kojih stiže samo najviša umnost, najstrastveniji duh (ne-duhovnost je jedino »ozbiljna«), u njegovom smehu kojim je on nastavljao da se smeje idejama, ali kojim se praznina, rođena u umiranju tih ideja, kao nekakav beskraj bez ideje, smeje njemu. Ima neka unutrašnja napetost, koja će se uveličavati iz godine u godinu, i koja je tim veća što smo bliži njegovom ciklusu *Roboti*, tu gde je on, oduvek i zauvek, samo onaj

U klinu od smisla unezveren ždral,[36]

tamo gde ne prestaje, nikako, jedno isto:

Mami i strepi, kobi i muti:
Sve manji doskok, oštriji luk,
Sve tiši zanos, kraći minuti —
Svetliji značaj, strasniji zvuk.

[36] *Broj; Iz ciklusa Vlašići: Sedam slutnji.*

Oko u oko, snovi u snove,
Prolom u prolom, slutnje u slut —
Uklinje, zgraža, priziva, zove:
Krivinama je svet obasut

(Noću prema).[37] On se našao između svetlosti i obesvećenja upravo htejući apsolutnu slobodu i otkrivajući, tako, *kako nam vrhovno obesvećenje nije dato*, i otkrivajući kako demonijaštvo kao apsolutna sloboda, kao čisti duh, jeste samo san koji sanjaju zarobljenici vere i svetlosti. Tu gde

Skladovi idu do bezvučne jave,

i gde

Nije vlastan ni čovek ni bog
već divljih slutnji besomučni plès
. . .
Kad u vrhovnoj svireposti bleska
Utrne umlje i pradrevni broj

(Vrhovna svirepost bleska), čovek oslobođen od svog broja, od svoje racionalnosti, oslobođen je možda od privida odgonetke koja se nalazi tamo gde je nema, i koja ga je lišavala stvarnijeg učešća u ovoj »bezvučnoj javi«, stvarnijeg posvećenja u te skladove koji se oblikom logičkim ne mogu reći, ali on je oslobođen za tu »vrhovnu svirepost bleska« koja ga razara bez krika, bez traga, bacajući ga u natpojamnost sveopštosti. Taj duh je bez izraza, jer on jeste samo prividno, i njegov izraz je nemoguć; on je sa izrazom nepomirljiv. Tamo gde će on reći:

Ne vidim rub vidljivog:
Tek lude oči groznice
Tek mudri zanos plaveti,[38]

nije u pitanju oslobođenje od duha koji traži svuda »šareni cic i đinđuve«, i koji zato vidi u Herediji vrhovnog pesnika čiji put treba da slede srpski pesnici, jer okviri koje je Vinaver pokuša-

[37] *Evropska noć*
[38] *Ne; Evropska noć.*

vao da probije nisu u literaturi nego u duhu uopšte: u pitanju nije bilo oslobođenje literature od racionalizma Bogdana Popovića i Jovana Skerlića, već od iskonskog čovečanskog racionalizma koji se produžava i kroz muziku, i kroz jezik, i to u njegovom, Vinaverovom, najprisnijem doživljaju i iskustvu. Ako može da se razbije lažni sklad »cele lepe pesme« Bogdana Popovića, i da se živi istinskim životom tek izvan njenoga kruga, i ako može da se razbije sklad socijalnog i nacionalnog ideala Jovana Skerlića, suprotstavljenog istinskoj duhovnoj buri, — kako da se razbije žudnja za skladom, ta žudnja koja se produžava i kroz muziku i kroz jezik? Kako da se razbije okvir Gospoda, kada se on produžava kroz jezik kojim govorimo (i onda kad pozivamo na sakrivanje tih okvira), tako da tim jezikom ne govorimo, nikako, samo mi, već i sâm taj Gospod okvira (inteligencije, oblika, sklada)?

Za Vinavera, *pobuna je bila pobuna u jeziku jer je bila pobuna u Gospodu:* jezik je najdoslednije i najodlučnije taj Gospod inteligencije i oblika. Dok govorimo, to govori i taj jezik isto koliko i mi: nema muzike koja može radikalno da preobrazi jezik u njemu samom i da ga, od smisleno-čovečanskog, preobrazi u nekakav vinaverski van-svetski, vaseljenski »prekojezik«. Izgleda da otuda potiču sva njegova strasna predavanja problemu jezika, kakva se ne javljaju ni kod koga drugog srpskog pesnika novijeg vremena, i koja su mogla ponekome pesniku da se pričine kao Vinaverova udaljavanja od poezije kao što su se, najčešće, gramatičarima sa Univerziteta i Akademije činila, u najbolju ruku, kao nadahnuta, ali savršeno »nestručna« pesnička maštarija na lingvističke teme. On je u jeziku, neodvojivom od čovečanskog problema, video i svoj najličniji duhovni (i zato i pesnički) problem: ukrštaj sholastičkog boga (inteligencije) i apsolutne slobode, stihije, muzike. Sve što je govorio (pa i *kako* je govorio) o jeziku, jeste verna projekcija njegovog duhovno-pesničkog problema graditelja nezavršive, beskonačne katedrale. Čak i sâm prilaz jeziku, koji je u svojoj osnovi (iako ne i u pojedinostima), bitno semantički, kao da odslikava njegov duhovni problem i njegovu duhovnu dramu: u semantički problem dvoslojnosti reči, kao reči smisla i reči zvučanja, uputila ga je upravo njegova lična drama, zasnovana na rastrgnutosti između inteligencije (i sholastičnosti koju je nazirao u njoj, kao stalno preteću opasnost) i muzike, kao obećanja slobode od ropstva oblicima (okvirima) inteligencije. Razvoj njegove ideje o srpskom jeziku usko je povezan s njegovim pesničkim razvojem. U samim

počecima svojim, koji su izrazito intuicionistički i muzičko-simbolistički, on je istakao, kao presudnu, pojavu Grada i gradskog jezika.[39] Vizija njegova o novom, gradskom jeziku, nesumnjivo se zasniva na jezičkoj stvarnosti; nju će ta stvarnost, daljim razvojem, u osnovnim njenim linijama i da nedvosmisleno potvrdi. Ali, svojim korenom, ona je pre svega *u Vinaverovom anti-sholastičkom opredeljenju,* u njegovom nad-gramatičarskom vojevanju protiv zlih volšebnika. On je oglasio epsko-patrijarhalnu epohu za sholastičku našu epohu: to je srpska jedina klasika i jedina dejstvujuća sholastika. Tu epohu odlikuje primitivni racionalizam, nesposobnost za apstrakciju, svevlast gramatike. Ova svevlast ogleda se u nadmoći reči nad rečenicom, gramatičke linije nad linijom melodijskom. Otuda, 1) reč je usamljena »pojedinačna« reč, jako istaknuta, i koja ne stupa u bliže dodire s drugim rečima, čuvajući svaki svoj akcenat i dužinu; i otuda, 2) srpski jezik »pešački je spor«,[40] on ne zna za govor melodijskom linijom rečenice, za brzinu koja je potrebna apstrakciji: usamljena reč (načelo svevlasne gramatičnosti) odupire se jedinstvenosti rečenice (nadgramatičkoj muzici, sposobnoj jedino za brzinu i zato isključivo sposobnoj za apstrakciju). Preobražaj u jeziku ide preobražajem života, koji se oličava aktuelno u Gradu i gradskom stvaranju koje je, za Vinavera, stvaranje apstrakcije, linijom ovoga osposobljavanja rečenice, oslobođenjem muzičkih sposobnosti jezika, potiskivanjem usamljene, pojedinačne reči, sa njenim jasno sačuvanim akcentima, poluakcentima i dužinama. Grad je, na neki način, projekcija, »slika« Vinaverovog duha, to je sâm taj duh koji teži analogijama i, neizbežno, uvećanoj brzini onoga što želi (i što je osuđeno) da se ovako zapliće i raspliće, da se udružuje, u velikom međusobnom povezivanju, i što pretpostavlja načelo dinamike (i, sa njim, ove brzine) načelu statičnosti, ili načelo udruživanja, i jedinstva, svakome načelu usamljenosti: *tamo gde nema mogućnosti za samoću ima mogućnosti za dinamičnost,* čiji osnovni »princip« jeste princip sjedinjavanja, poništenjem svega izrazito posebnog i, u svojoj posebnosti, konačnog. (Otuda, kao što čovek grada zna za dinamičnost jer ne zna za apsolutnu svoju konačnost, utičući na druge čijem uticaju sâm je neprestano

[39] U eseju *Jezične mogućnosti, Misao,* 1923, XI, 8; XII, 2,3, 7—8; *Čardak ni na nebu ni na zemlji.*

[40] U istom eseju.

izložen, i njegova reč je zahvaćena dinamikom, pa zato ne zna za konačnost svoje posebnosti: ona je promenljiva, a njeni akcenti potiskuju se, i zanemaruju, u slavu akcenta objedinjavajuće volje rečenice, kao samoga Grada koji ih dinamički menja.) Grad je intuicionizam, i »bergsonizam«, težnja ka ideji ali ne i svemoć nađene ideje, intuicija kao muzički govor, u međustanju kao u stanju između čula i pojma, a ne ideja kojom govori inteligencija (ona koja nas izuzima iz pokreta). Grad je objedinjavajuće traženje, epsko-patrijarhalni duh je nađenost (koja razdvaja, jer isključuje mogućnost dodira u traženju). Uprošćeno govoreći, za Vinavera *Grad je rečenica a epsko-patrijarhalni svet je reč*. Grad je s naglaskom na rečenici, nadstavljenoj akcentima i dužinama pojedinačne, usamljene reči, kao što je jedinstvo bića u traženju, susretanju i gubljenju, nadstavljeno (i protivstavljeno) usamljenosti međusobno odvojenih bića. Subjekt Grada je muzičko-intuitivni subjekt, dok je subjekt epsko-patrijarhalnog sveta subjekt apsolutnog svevlašća racionalnosti, inteligencije, gramatike jezičke, moralne, filosofske: on je subjekt sholastičnosti. On je likovanje kanonskog oblika i rutine, i zbog toga je likovanje usamljene reči kojom se reprodukuje usamljenost među bićima. Ova, usamljena reč, jeste *apriorna* reč: njen apriorizam je suštinski sholastički i dogmatski; on je »predviđanje« stvarnosti pre nego što se ona i dogodila, on je poništenje budućeg, kao neizvesnog, time što je odgovor već dat, ovom nepromenljivom rečju. Sholastika je žudnja za nepromenljivošću. Utoliko, ona je neizbežno jemstvo nepokreta i usamljenosti u njemu. Njoj je Vinaver suprotstavljao duh promene, koga je video oličenog u Gradu, ističući u prvi red *moment situacije:* situacija je ta koja određuje svaku stvarnost, pa i stvarnost reči. Svaka stvarnost (pa i stvarnost reči) jeste *stvarnost u situaciji*. Ne postoji neka stvarnost izvan situacije (kao stvarnost koja se zna pre nego što je počela da se događa), pa u tome smislu ne postoji ni neka reč pre rečenice, *reč u rečniku ili usamljena reč*. Ta reč u rečniku je samo apstraktna pretpostavka za buduće ostvarivanje, kao za buduće situacije, koje su neizbrojive. »Reč živa ni u kom slučaju nije vazda i bez promene samo sebi jednaka«; »reč se menja«, jer je reč u govoru, u muzici govora, koja je muzika situacije; ta reč je muzički sposobna, i zato nesposobna za konačnost i za samoću u njoj.[41] Anti-dogmatizam je ovde onaj koji upućuje na ideju

[41] »Uzmimo pojedinačnu reč, i to samu. Teško je melodijski i zamisliti je sasvim samu. Ako se izgovori usamljena, onda je to u stvari oznaka čitave rečenične situacije: ona je uzvik, konstatacija, obraćanje pažnje, gest i tako dalje, dakle, sadrži u sebi poneki, i neslučajni, emotivni podatak koji je saobrazan situaciji, a koji se ne da otrgnuti od nje pa da se dobije reč ‚čistija'. (. . .) Sama pak, gola reč, nije kadra da opstane bez osećajne primese. U stvari, čim je izgovorena, ona je i nešto konkretnije. Oko toga se, besciljno, paštio Malarme: da mu pojedina reč dočara sve što je on od nje očekivao. Dakle, reč se vezuje i sa onim drugima, čak i kad druge reči nisu izgovorene. Ona je društvena.« (*Jezik naš nasušni. Prilog proučavanju naše govorne melodije i promene koje su u njoj nastale*, izd. *Matica srpska*, Novi Sad, 1952.)

promene kroz pokret i, s tim, na ideju *situacije* (on je životni konkretizam), ali ne manje i na samu muzičku stranu jezika. Taj anti-dogmatizam presudno je upućivao Vinavera muzici u kojoj je on video razbijanje samoće jer je video ovo razbijanje svake apriornosti. Semantička činjenica da jezik i zvuči, a ne samo znači, i da on zvučanjem čak iskazuje svoje značenje (neodvojivo od njega), proširujući i produbljujući racionalni njegov sloj, jeste osnovna, sudbonosna činjenica za Vinavera: na njoj, on je mogao da lomi apriornu datost reči, onaj »okvir« gospodnji izuzet iz kretanja i nezavisan od konkretne situacije stvarnosti. Simbolizam, s težnjom za štvaranjem prevashodno muzičkog pesničkog jezika, ovde je (uostalom kao i bergsonizam s kojim Vinaver pokušava da ga usaglasi), izveden iz ovoga prevashodnog anti-dogmatizma, u ovoj neizbežnoj upućenosti muzici. On je dat, kod Vinavera, težnjom ka anti-sholastičkom, ili težnjom za nezavršivim kretanjem koje se kao nekakva velika »talasna stvarnost« produžava kroz sve i, zato, sve povezuje kao zrake jednoga jedinstvenog, titravog, razigranog snopa svetlosti.

To, što se epsko-patrijarhalnom svetu pridaju atributi apsolutnog duha sholastike, i što se novome svetu gradskog stvaranja pripisuju odlike anti-sholastičnosti, i to tako što bi ovaj, novi, svet imao da bude svet »muzički« (i intuicionistički), pa mu je reč pre svega reč u zvučanju, beskrajno promenljivom, dok bi svet jučerašnje, epsko-patrijarhalne stvarnosti imao da bude svet inteligencije oličene u smislu apriorno pretpostavljenom *situaciji*, pa tako i svakoj promeni (pa mu je reč pre svega reč iz rečnika, nepokretna reč konačnog smisla), — svakako je pokušaj »istorizovanja« apsolutnog problema duha i jezika ili apsolutnog problema »čovečanskog«, pokušaj da se nerazdvojivo jedinstvo nepokreta i pokreta, smisla i zvučanja razdvoji, i to tako što bi se prevashodnost racionalnosti jezika predala »u nadležnost« prošloj, nepovrativoj istorijskoj epohi, a što bi se

njena zvučna strana apsolutizovala, ili bar prikazala kao pretežna u novome, gradskom stvaranju. To nisu pre svega stvarne promene, sa zanemarivanjem pojedinačne reči i njenog čuvanja akcenata i dužina, uputile Vinavera ovoj »istorizaciji«; to je njegov strastveni anti-sholasticizam, njegovo anti-sistematičarstvo, njegova žudnja za igrom i pokretom. Nesumnjivo, ogleda se u tome, u ranim njegovim vizijama srpskog jezika i njegove budućnosti, žudnja za savršenim oslobođenjem, a pre svega za oslobođenjem od nerazrešive, apsolutne drame duha i jezika, kao drame što se zasniva na sukobu volje za konačnim i volje za beskonačnim, volje za apsolutnom predviđenošću sveta i volje za pokretom koji je samo tamo gde ima i momenta nepredviđenog, volje inteligencije i volje muzike. Pokušaj da se sholastičko biće (svevlasna inteligencija, zaverena radu i skladu) zatvori u jednu istorijsku epohu i da se tako »razreši« nerazrešiva drama (i tragedija) čovečanskog duha u svetu (ne-čovečanskom) ili duha u materiji (ne-duhovnoj), odnosno da se »Gospod okvira« zatvori u istorijsku prošlost, kao Gospod ove konačne, usamljene i zato usamljujuće reči, jeste pokušaj da se princip smislene inteligencije ugrozi i obesnaži u njegovoj svevlasnosti van-smislenom muzikom, ili da se princip večnosti ovoga Gospoda razori principom vremena. Ovde se istorija (koje ima samo tamo gde ima promene), kao istorija jezika, suprotstavlja večnosti okvira ovoga Gospoda; ovde se hoće da porekne reč rečnika u ime reči situacije koja se ostvaruje zahvaljujući muzičkoj sposobnosti jezika. Tu se pokušava ovaj Gospod (iako to Vinaver nigde izrekom nije rekao) da vidi samo kao jedna istorijska pojava, time što će on ovde da se zatvori, bar u onome njegovom najbitnijem, u jednu istorijsku epohu.

Svakako, u slučaju Vinaverovom, to je delo oduševljenja, izraz punoga zanosa u sukobu sa svim oblicima preživelosti oličenim u svakojakim vidovima dogme, čak i tamo gde bismo mogli najmanje da im se nadamo.[42] Ali to je, istovremeno, i ništa

[42] Dogmatizam epskog duha on je otkrivao i kod Dučića i Rakića, otkrivajući mentalno-muzičku prirodu deseterca i u njihovom dvanaestercu (u eseju *Jezične mogućnosti*). Po njemu, osnovno je u desetercu da se smisao akcije, njen cilj, a sa time i glagol kojim se ona obeležava, istakne odmah na početku stiha (u prva četiri sloga), tako da uspon, i duševno (moralno) i muzički, ide do cezure deseterca: sve posle toga nezadrživo tone u mukli trohejski pad. »Međutim, težnja modernih jezika, u kojoj ih najrevnosnije pomaže slik (koji je jedna vrsta moćnoga kurziva, podvlačenja, isticanja), jeste da se do dramatičnog

manje, i izraz izvesne duhovne površnosti, pa čak – u višem smislu te reči — i *neodgovornosti*, one žudnje za lakoćom koja odbija svaku stvarniju dramu duha i koja je slobodna od svakog tvoračkog straha. I sama evolucija Vinaverove vizije srpskog jezika ovo neporečno dokazuje. Sa produbljivanjem njegove duhovne drame, zasnovane na imperativu uobličavanja (neodvojivom od ove sholastičnosti, gramatičarske, od koje je on uzalud hteo da se oslobodi, ne bi li se oslobodio od ove drame), i, s druge strane, na otporima bezobličnog, kao »materije« ili apsolutne slobode duha, Vinaver je u svoj muzički simbolizam (a s tim i u svoje vizije i pesničku praksu jezika) sve više uvodio načelo večite borbe i ukrštaja oprečnih sila, onako kako je u svoju misao, dotle pretežno posvećenu bergsonizmu, sve više unosio

sudara, do gramatično-muzičke sudbonosnosti događaja u stihu vodi i *dovede:* to jest, da se ide putem stiha, ka sudbini, i akcenat je, poenta je, grad Rim je — na kraju. Svi putevi vode u Rim, u akciju, u osvetljenost, u jasnost. Jasnosti se grede. Ona je plod. Ona je na kraju. Ona je nagrada. Ona je cilj. U junačkom pak desetercu Rim je pozadi, u početku. Od njega se polazi, a ne da se u njega dolazi. On je oslonac. Svetlost je pozadi. Zorom se počelo, a šesterac — kraj deseterca, jeste sumrak. Svetlost je, uteha i oslonac, u prošlosti deseterca, kao što je i u prošlosti nacije. Ide se od te prošlosti, kao što se na konje uskače sa kamena binjektaša.« U Rakićevom stihu: »*Šume bokori* cvetnog jorgovana«, sve je u daljoj svemoći deseterca: »gramatičko-muzička sudbonosnost«, plod, rezultat akcije, »Rim«. — sve to dato je na samom početku stiha, *pre akcije*. (To je nekakav cvet bez cvetanja; sve posle toga je pad, ali utoliko izrazitiji što je on podcrtan, naglašen rimom, koja međutim treba da produži snagu akcije, da onemogući trohejsku sudbinu: kod nas, u srpskom prevashodno trohejskom jeziku, njen značaj je, po Vinaveru, posebno zato veliki.) Isto je i kod Dučića, u čijim stihovima: »Sama vrba stoji nad morem na steni / Rasplela je kosu zelenu i dugu / Naliči na nimfu, koju su prokleli / Da postane drvo i da šumi tugu«, — »poenta je uvek na početku, a slik neutešno trudi se da naglasi i da prodirno zašilji do cilika završni mukli akord orgulja, glomazni mrak zvukova, koji, u tami, ima da vrši ulogu basa, kamene ravnoteže orlovom odletu na suprot, iz prvoga članka«. To je produžavanje deseteračkog duha (»Kad se šćaše po zemlji Srbiji / Po Srbiji zemlji da prevrne«), tako da dvanaesterac Dučićev i Rakićev, u kome se gledao stih velike, gotovo radikalne obnove srpske poezije, u pravcu njenoga modernoga evropejstva, jeste duhovno i muzički, čak sudbinski, ovaj deseterac: *sudbinski krug tu nije probijen*. Taj krug, za Vinavera, jeste krug epskog racionalizma. Parnasizam se nakalemio na njega, on ga je produžio. Nisu u pitanju uzori, iz francuske literature, ni Heredija ni Alber Samen: prevashodni su ovi koreni, to istorijsko opredeljenje. Ono i doziva parnasizam, onako kako pobuna protiv njih neizbežno je pobuna protiv parnasizma i dozivanje simbolizma. (Parnasizam bi imao da bude nekakav krajnji dosadašnji ishod, s osloncem na literarne francuske uzore, korenskog racionalizma; tek simbolizam, kod Disa pre Četrnaeste, i u modernizmu posle Devetnaeste, jeste pokušaj *suštinske* obnove.)

metode i sadržaje dijalektičke misli Laze Kostića. *Značaj Laze Kostića za njega je presudan.* On se javlja na samoj njegovoj prekretnici, u trenucima kad je otkrivao »užasnu opasnost« koja preti od lakoće, otkrivajući stvarnost jezika (i stvarnost duha) kao stvarnost nezavršive borbe reda i nereda, oblika i bezobličja, gubljenja i nalaženja, njegovoga sholastičkog boga i njegovoga »običnog đaka«. Laza Kostić mu je, svojom filosofijom dijalektičkog ukrštaja sklada i rasklada, pružio odgovor upravo u trenucima kada je on, izgleda, padao u osećaj bezizlaznosti, otkrivajući ovo protivurečje kao jemstvo svoga sopstvenog pakla: misao o ukrštaju, za njega je misao o tvoračkoj dragocenosti svakog *otpora idealnom,* misao koja, domišljena u iskustvu jezika i, posebno, srpskog jezika, otkriva *tvoračku dragocenost svih otpora jezika idealnom jeziku idealnog duha,* pa dosledno i dragocenost produženog trajanja epske dikcije ili duha epsko-patrijarhalnog jezika, sa njegovom usamljenom, strogo racionalističkom (pa i sholastičkom) rečju, koja se protivi melodijsko-intuicionističkom govoru nove, gradske, kulture, ali koja je upravo po tome svom otporu dragocena, onako kako su, uopšte, sve teškoće na koje nas osuđuje srpski jezik izvanredno plodotvorne. Korekcija, koju on unosi u svoju viziju srpskog jezika, zasniva se ne samo na priznavanju i uvažavanju *tvoračkih* razloga daljega postojanja epske dikcije (pa i epske sholastičnosti, oličene u strogom značenju reči, u njenoj prevagi nad rečenicom i u njenome pomnom čuvanju svih svojih akcenata, poluakcenata i dužina), koju je u vreme svog čistog muzičkog simbolizma i intuicionizma, u doba *Jezičnih mogućnosti,* oglašavao za stvar istorije, i za sve dublju i sve dalju istorijsku prošlost, već i na isticanju momenta te dikcije kao dokaza posebnih sposobnosti srpskog jezika. Sposobnost srpskog jezika je u njegovoj podjednakoj mogućnosti da se služi (kada je potreba) i ovom dikcijom i novom, prevashodno melodijsko-intuicionističkom rečenicom Grada, ali ona je (i to je za Vinavera lično očito daleko najznačajnije) u tome što je to sposobnost za izazove teškoća, otpora u izražavanju, kao svojevrsne anti-materije u materiji onoga jezika kome on, kao jeziku slobode od ropstva statičkom obliku, nije prestajao da teži.[43] Idealu lakoće, kome je

[43] »Kod nas je (...) razvoj u punom jeku. Ni traga od okamenelosti. Ritmovi se menjaju, melodija se izvija, sva nova. Iznad naših govornih poljana, ševe pevaju, sve čudesnije i izrazitije. Ali, ostaje nam još uvek i stara muzika, staro pravilo, stari obrasci. Oni su tu i da im pribegnemo, u slučaju kakve neodoljive potrebe (da, recimo: lagano razvijemo i rastvaramo izvesno čuvstvo, na sastavne reči). Ostaju nam u svesti da bi svojim otporom sarađivali na novom, modernom uobičavanju.« *(Jezik naš nasušni,* odeljak *Ukroćivanje reči.)*

on stremio u rano doba svog simbolizma, pre 1914, a donekle i posle rata (kada je pisao *Jezične mogućnosti),* pretpostavio je on ideal borbe i rada, nezamislivog bez otpora koji su izazovi naše odgovore, kao za naša rešenja (uvek delimična i trenutna, jer se izazovi produžavaju). Tu, nesumnjivo, u dinamici ovog sveopšteg izazivanja i odgovaranja, preti kao najviša opasnost »prenatrpanost, zbrka«, ona koja je ugrožavala i njegovoga Lazu Kostića, ali koja je takođe tvoračka jer je provokacija na stvaranje. Kontrapunkt svuda, u svemu, koji mu se dotle stihijno nametao, ovde dolazi do svesti o sebi: upravo zato što on može da bude jemstvo gubljenja, propasti u njegovim lavirintima, on je i jemstvo tvoraštva; i taj kontrapunkt je u kontrapunktu: sa svešću, tvoračkom, o njemu: ako su »gotske katedrale takođe bile čudovišta, i ne umedoše se snaći na putu za nebesa. Iznemogoše od kontrapunkta koji nije umeo sam sebe da kontroliše«,[44] u kontrapunktu našao se i Bah, ta za Vinavera osnovna, prava, najsuštastvenija muzika (jer je on ovo neprestano pitanje i odgovaranje, zaplet i rasplet, jer je ovaj rad, ovo savlađivanje otpora, uvek ka novim otporima, i novim savlađivanjima), i našao se srpski jezik: »Naš srpski jezik i naše štokavsko narečje živi su i snažni baš zato što borbe ima svud, i jednako. Uobličavanje je kod nas skopčano sa napornim radom, a na mahove i sa prefinjenim slutnjama kada je u pitanju jedno jedino akcenatsko pomeranje, ili sumračno zatamnjivanje. Nama ne preti opasnost da naš jezik ispadne pametniji od nas samih«.[45] Tu on više ne doziva idealno vreme pune slobode, apsolutnog leta i lebdenja, nekog apsolutnog muzičkog simbolizma (malarmeovskog, a na neki način i Valerijevog), već sve odlučnije traži i ističe *napor kroz rad i rad kroz napor,* pa sledstveno tome ne ispravlja korenito samo svoj stav prema muzičkom (malarmeovskom) simbolizmu, već ovako ispravlja i svoju teoriju o razvoju srpskog jezika: sačuvani akcenti, sa svim svojim kolebanjima, nisu izraz neželjene epske dikcije, i njene sholastičnosti od koje se treba spasti, već su jemstvo života zato što su jemstvo napora. Zbog toga, za ovog pesnika čija rečenica postajala je sve

[44] *Naši vezovi, Književnost,* 1951, VI, 8.

[45] *Jezik naš nasušni*

uzrujanija, *radno živa i napeta rečenica,* sa sve većom i sve složenijom igrom akcenata, kakvu ne zna nijedan drugi pesnik ovoga vremena, »doći će vreme kada će kolebanje biti manje, doći će vreme veće gipkosti, (. . .) doći će vreme kada se nećemo morati toliko bočiti s akcentima. Drugi, pojednostavljeniji jezik, biće za mnogo šta prikladniji. Ali će imati manje vrlina živoga života. Neće nam sam jezik biti pesma, nego će pesma izvirati iz našeg jezika. Tako je bilo i na kraju guslarske epohe, bar što se tiče guslarske stihovane ritmizacije života. Ona se izgubila u bljutavim obezličenim šablonima. Kada je svaki mogao da speva guslarsku pesmu, u doba Balkanskih ratova, ona je spala ispod dnevne novinarske hronike.«[46] To je stav radikalno suprotan stavu ogromne većine srpskih pesnika ovoga i kasnijih doba, ali suprotan i početnom stavu Vinavera: tamo gde su oni, pred teškoćama »seljačkog« Vukovog jezika, nalazili razloge za očajanje, spremni čak, veoma često, da s nostalgijom misle na jezik pseudo-klasičara, i da veruju, sve odlučnije, da je Vukova jezička reforma nasilno prekinula razvoj jednoga jezika »intelektualnijeg«, i sposobnijeg za apstrakciju,[47] on je nalazio razloge i izvore svojih oduševljenja. To nije mogla biti ljubav za jezik, još manje nekakva posebna, na romantičarski način stilizovana ljubav za srpski jezik; to je bila (i jedino je i mogla biti) *samo ova dijalektičarska strast,* ta dijalektičnost Laze Kostića koja će oživeti kroz Vinavera, upućena ovde novim zadacima novoga časa, pretvarajući se kod njega u neodoljivi,

[46] U istoj knjizi.

[47] Ovo je česta teza u novije vreme. Najčešće, nosioci ove teze označavaju se kao »Vojvođani« (po mehaničkoj analogiji na protivnike Vuka i njegove reforme), ali suštinski subjekt ove teze je *nedijalektički racionalizam,* onaj koji hoće gotovu reč za apstrakciju (za najsloženija duhovna stanja i značenja), tražeći je u prvome redu od rečnika: za njega je jezik srpskih pseudo-klasičara pre svega jezik snabdeven takvim rečnikom. On sposobnosti jezičkog izraza ne vidi, kao Vinaver, u sposobnostima otpora u jeziku, u teškoćama koje on izaziva. Taj duh nije duh poezije već duh terminološkog rečnika, ne duh napora i borbe već duh koji traži brzo i potpuno pojmovno razrešenje, koje je i razrešenje od ovog napora. Ako je vukovski jezik s Vinaverovom poezijom najdublje prodro u sferu apstrakcije, to je omogućeno, zaista, isključivo ovim njegovim dramsko-dijalektičkim duhom. Samo taj duh mogao je, tražeći sukob, spreg ukrštenih sila, da potraži, u jednome višem duhovnom smislu, ovaj vukovski jezik i da otkrije njegove sposobnosti za doslućivanja najtananijih treperenja duha, otkrivajući da su sposobnosti jezika sposobnosti njegovoga bića, ili sposobnosti za njegov razvoj, a ne sposobnosti leksičke (i terminološke), uzete kao nešto dato i gotovo neovisno od ovoga razvoja.

neiscrpni nagon za dramski sukob i borbu. Romantičarski duh ove dijalektike doziva vukovsku reč dozivajući sukobe i ukrštaje, i omogućavajući najviši, istorijski presudan i značajan ukrštaj do koga je Vinaver došao: *ukrštaj duha vukovske reči i duha moderne apstrakcije.*

Reč Vinaverova je obnovljena Vukova reč ili reč vukovske konkretnosti (kao konkretnosti epsko-patrijarhalne civilizacije) stavljene u službu njoj suprotne, najtananije, najneuhvatljivije apstrakcije, u stvari *ukrštene* sa njom. U opštoj i stalnoj svojoj težnji da prožme pojam čulnošću i čulnost duhom apstrakcije pojma, okrenut muzičkome intuicionizmu, Vinaver je dolazio do ovih sukoba koje mu je, međutim, prosvetlila tek misao Laze Kostića, i tako je došao i do ovoga ukrštaja konkretno-čulne vukovske reči (prihvaćene u žudnji za izazovima, za tvoračkim otporima, u slavu još većega dramskog razigravanja duha i jezika) i apstrakcije. Obnova vukovske reči (kroz ovo njeno ukrštanje sa apstrakcijom, u intuicionizmu Vinaverovom) nije ovde data nekom ličnom kulturnom politikom ovog pesnika, najmanje nekakvim apriornim zadatkom, sve istaknutijim u ovo doba, da se nađe kulturni kontinuitet i u sferi stiha, i da se tako određenije artikuliše samosvojnost srpske kulture. Ona je delo njegove žudnje za otporom, za »radom duha«, za duhom u radu. Ona je delo duha Laze Kostića, koji ovde doživljava ovu veliku svoju *reinkarnaciju,* ali kroz obnovu: ne kao duha romantičarskog srpskog nacionaliste, koji veruje da je srpski jezik »najpesmotvorniji« jezik na svetu, već kao duha koji u svemu vidi ukrštaj oprečnih sila i koji tražeći sklad neizbežno mora da traži i »rasklad« ili ono što se skladu odupire, onako kao što tražeći izraz nužno mora da traži i sve sile koje se izrazu odupiru. Žudnja za muzičko-simbolističkim »prekojezikom« traje ovde i dalje, a sa njome i vinaverovski shvaćen (i doživljen) bergsonovski intuicionizam; ali korekcija do koje tu dolazi (u najličnijoj duševnoj, pesničkoj praksi Vinaverovoj) jeste korekcija u pravcu dijalektičkog Laze Kostića koga je, opet, dozivala sama ta praksa, kao praksa sukoba između inteligencije i muzike, praksa njegovoga intuicionizma kao poziva na apsolutnu lakoću i slobodu koji je, međutim, u stvarnosti upućivanje, — kroz oduševljenje beskrajem i kroz strah od gubljenja u njemu, — na ovaj dramski sukob u samom duhu i jeziku, kao na sukob čovečanski ograničenog i van-čovečanski bezgraničnog. Ta dijalektičnost, koja se ne može hteti a da se neće i protivnost onome što je ideal (druga sila kontrapunkta: ovde konkretnost u otporu

sveobuhvatno-jedinstvenom, kosmičkom, i čulnost pojmovno-apstraktnom, ili, najzad, makrokosmos u protivljenju žudnji za prodorom u više, ili dublje, mikro-svetove), upućivala je Vinavera vukovskoj reči: u njoj, on je nalazio velike sposobnosti izraza, ali nalazio je i ove sile otpora izražavanju, ovu teškoću za izraz. Ukrštaj duha vukovske reči i duha apstrakcije tu je *na liniji njegovoga intuicionizma* koji je od međustanja čulnosti i pojmovnosti, duhovnim zrenjem Vinaverovim (kao ovim »praktikovanjem« intuicionizma ili života u slutnji bez doslućivanja i plamena bez doplamsavanja), postao dinamički ukrštaj čulnog i pojmovnog. Vernost intuicionizmu, u Vinaverovoj do kraja zamagljenoj ali pesmotvornoj (možda upravo zato što je zamagljena — kao kod Prusta?) viziji bergsonizma, i dalje traje ali tako što se ova *intuicija kao stanje između čulnog i pojmovnog dijalektički produbljuje i, samim tim, dramatizuje.* Intuicija nije samo slutnja, koja oslobađa od zatvorenosti u okvire i oblike »Gospoda« (inteligencije), posvećujući duh u muziku lakoće, već je ona i ovaj dramatični ukrštaj čulnog i pojmovnog. Ona se »razigrava« u sebi, ovom dijalektičkom dramatizacijom ili ovom dramskom dijalektikom. Osnovno stanje duha, tako, javlja se kao visoko napregnuto dramsko stanje. Lirika je dinamika ove drame, koja nas čuva od lakoće, od gubljenja. Ona je i dinamika koja nas čuva od svake prividnosti lakog i brzog osvojenja, lakih i brzih preobražaja: na ravni srpske kulture, i njene istorije, to je vraćanje iz »francuske« rečenice »beogradskog stila« rečenici vukovskoj (u prvom redu u varijanti Laze Kostića), rečenici koja, istina, takođe teži jasnosti, — i koja je, na svoj način, možda i uslovila »francusku« javnost, i preglednost, »beogradskog stila«,[48]

[48] Što Vinaver nikada nije rekao, ali teško da nije uviđao: on koji je, prvi i najdoslednije, istakao racionalizam patrijarhalno-epskog sveta, idući u tome neko vreme i do nesumnjivog apsolutizovanja i oglašavajući taj svet za *isključivo* racionalistički, teško da nije mogao da nasluti da je taj racionalizam omogućavao racionalizam »beogradskog stila«. Njegova analiza epske dikcije, a takođe i Rakića i Dučića, nedvosmisleno na ovo ukazuje. Ali on je duh u akciji, učesnik u borbi, polemičar. Njegova borba protiv klasične, racionalističke harmonije, i protiv poezije, a takođe i poetike i kritike na njoj izgrađenim, vodila ga je kategoričkim, »prostim« sudovima, koji su jedino neposredno dejstvujući, a ne dubljim prodiranjem u složenost fenomena. Zato je za njega »beogradski stil« isključivo kopija francuske sintakse, a ne i »kopija« koja je, ipak, izvršena u stvarnosti jednog jezika, i koju je ta stvarnost ne samo omogućavala već, u konkretnom istorijskom trenutku, i *zahtevala.* (Trenutak njegov je trenutak prestrojavanja i mobilizacije srpskog društva za nove socijalne oblike i nove

— ali koja tu i takvu jasnost ne poznaje: »primitivnija« od nje, a pre svega ekonomičnija i zato zgusnutija i zatvorenija, otvorena brojnijim mogućnim značenjima i tumačenjima, lišena one efikasno-poslovne preglednosti rečenice beogradskog stila (u kojoj su veze između predikata i drugih nosilaca rečenično-sudbinske radnje pregledno, i odmah, date), ona je i većeg unutrašnjeg napona, i, zato, dramatičnija. I tu se ide iskazivanju, ali sa mukom, i uvek sa naporom: otpori izrazu su veći, dragoceni tvorački otpori bez kojih je vrhunsko tvoraštvo nemogućno. Izraz je uvek usred života, tako da smo mi »u živoj patetici jezika«, kao u samoj životnoj patetici: s nama nije savršenstvo jezika koje je (kao u latinskom jeziku i, najzad, kao u semitskim jezicima, koji su apsolutno gramatički) savršenstvo smrti.[49] Vinaver, koji je u duhu Laze Kostića pronašao, »u malom«, pesničku potvrdu osnovnog načela Arnolda Tojnbija, načela izazova-i-odgovora (po kome jedna civilizacija je živa, ili civilizacija »u rašćenju«, ukoliko još postoje nesavladani, tvorački-podsticajni izazovi otpora), i, još izrazitije, potvrdu Djuia,[50] i

nacionalne akcije, pred balkanske ratove, koji su zahtevali Skerlića: duh trezvenosti, organizacije i efikasnosti.)

[49] »Kod nas je od pretežnijeg značaja, vazda, sam unutrašnji uzrujani sklad. Kod nas ima vulkana u rečenici. Oni nisu ugašeni sintaksom. Kad pomislimo na semitski rečenični paralelizam, mi opipljivo osećamo koliko je tu sama gramatika osnova celokupne strukture sveta: kao da se svet da svesti i podvesti isključivo pod najzad otkrivene gramatičke obrasce. (I Aristotel je, u srži svog bića, smatrao da je gramatička deoba stvari — istinski smisao ispoljenog sveta; i Lorens od Arabije ističe: da Arabljani pre svega osećaju svet u gramatičkom vidu. Kod nas, svakako, ima dovoljno toga pradrevnog čuvstva, ali nadvladavaju melodijski imperativi — oni stalno uzburkavaju tok života.) A kada dublje razmislimo o našoj govornoj rečenici — o toj rečenici koju vekovi još nisu izvitoperili (čujemo je, ali ne nalazimo u knjigama, ili bar tako retko) — mi dolazimo do zaključka: da je melodija na mahove — sve i sva! Ona je poplava. Ona je oluja.« *(Zanosi i prkosi Laze Kostića,* prva glava: *Dva pesnika i dva prevoda,* odeljak *Logička rečenica.)*

[50] Čak mu je Djui, sa njegovom teorijom umetnosti kao svojevrsnim iskustvom *(Arts as experience,* Njujork, 1934), izgledao i od Tojnbija bliži i Lazi Kostiću i opštoj istini: dok je kod Tojnbija istaknut »na kraju krajeva, samo mali broj značajnijih opreka«, kod Djuija, koji veruje da »ono što je organsko zahteva raznolikost«, sve je neiscrpno stvaranje ovih raznolikosti, posredstvom svakojakih, bezbrojnih sukoba: »On smatra da u pesmi dolaze do izražaja svakojaki sukobi akcenata, slogova, dužina, slikova, visina, vrsta reči, spojeva, razvoja, apstrakcija, konkretnih pojmova. (. . .) Što više takvih sukoba, koje mi i ne primećujemo svesno, to je veća i mogućnost bogatog i značajnog sklada«. *(Zanosi i prkosi Laze Kostića,* druga glava: *Osnovno načelo i veliko otkrovenje,* odeljak *Djui, stvaralačko iskustvo.)*

koji je u dejstvujućim otporima izrazu, u teškoćama srpskog jezika, stalno video njegovu veličinu, isticao je i dalje melodiju govornog jezika protiv svevlasne gramatike. To je »poplava« ili »oluja« dozivana ne samo protiv »francuske rečenice« beogradskog stila, koja ističe »savršenstvo« izraza protiv dramatičnog napora (pa time i smrt protiv živoga života, reč rečnika, konačnu, protiv one reči koja se neprestano menja), već i protiv Aristotela: svaka gramatika je za njega »aristotelovska«. Samo, to više nije ideal slobode od gramatike, ideal čiste muzike simbolizma, već je to stvarnost *oluje u sukobu sa gramatikom, poplave u sukobu sa Aristotelom*. Mi pripadamo poplavi, ali samo zato što pripadamo i Aristotelu. Naš duh, to je dramatično ukrštanje, *večiti ukrštaj poplave i Aristotela,* opasnost gubljenja i žudnja za nalaženjem, napor i rad, i životvorno stradanje u njima, a ne savršenstvo koje oslobađa od napora, ali i od »žive patetike« jezika i života.[51] U poeziji srpskoga jezika, određeno, to znači: mi pripadamo muzici, jer pripadamo gramatici vukovskog jezika konkretizma, jer tu nema lakoće, svepobedne, ali od života otcepljujuće taštine svemoćnog izraza, već ima opasnosti za gubljenje u bezizrazu.

[51] »Hteo bih da podvučem: lepota, značaj, veličina, snaga naše govorne izrazitosti leže, gotovo uvek, i u našoj borbi za razgovetnost smisla, preliva, smera. Sve moramo mi da utvrdimo, — nije nam dato od prve. U našem vibrirajućem jeziku (punom stare i nove emocije) unosimo, kad nam ustreba, i razgovetnu sigurnost koja ne sme da zadrhti, koja neće zadrhtati. Ali — to beše naša namera, naša svesna pobeda: ona se vidi, oseti, i zato je ona, onda, i dvostruko, jača. Postižemo, ‚krute' efekte a u gipkoj stihiji ‚potresanja', ‚previjanja', sumnje i nesigurnosti. U tome i jeste živa patetika našeg jezika. Dozvoljava nam se neprestano: borba za izraz, za smisao, za jednoznačnost.« *(Jezik naš nasušni*, odeljak: *Naš vibrato u zlu i u dobru.)* To, međutim, ne znači nikako da je tu imperativ »čiste poezije« neostvarljiv, već upravo suprotno: dok je, u francuskom jeziku, on važio samo za najviše, najizuzetnije pesnike, za jednoga Žida ili Valerija, kod nas je on obaveza svakoga, on je prosto dat silom bezbrojnih ritmova i »silom akcenatskih okolnosti«: »Naš jezik raspolaže preobiljem urođenih ritmova koje zahteva stalan golem kujundžijski rad, zahteva zanat strahovit. Zato su i naši izražajni neuspesi tako česti i žalosni. Nema jezika koji postavlja pesniku tolike ritmičko-harmonične zadatke, gotovo Pepeljugine. Zla maćija zahteva od Pepeljuge što nikad devojčica nije postigla. A Pepeljuga ipak pobeđuje! Uvek se od našeg pesnika i stilista traži taj Pepeljugin posao, da uredi i ugodi bezbroj disparatnih smernica: traži se ‚čista poezija', to jest neodoljivi žubor akcenata i dužina. ‚Čista poezija' — koja je i za Žida i Valerija vrhovni zadatak samo najvećih francuskih pesnika — kod nas je silom akcenatskih okolnosti — postala dužnost čak i kod samih poletaraca u pesničkom zanatu«. *(Zanosi i prkosi Laze Kostića*, prva glava: *Dva pesnika i dva prevoda*, odeljak *Drina Dragiše Stanojevića.)*

Nesumnjivo, njemu su izazovi otpora vukovskog jezika apstrakciji bili dragoceni i plodotvorni zahvaljujući tome što je on ostajao (i kroz svoja posvećivanja dijalektičkom dramatizmu Laze Kostića) u sferi svog intuicionizma, u znaku kolebanja između čulnog i pojma (između ove poplave i Aristotela). U tome smislu, ukrštaj vukovskog jezika i duha apstrakcije bio je tu prirodan, i čak nužan: on je odgovarao ovome njegovom dijalektičko-dramskom intuicionizmu, koji neće *ni čistu čulnost ali ni čisti pojam,* već samo grč ka njemu, večito stanje slutnje i razvedravanja, kao praskozorje intelekta, u kome još ima Noći, još težine koja se suprotstavlja punoj svetlosti. Ako on ne bi bio plodonosan za pesnika koji bi hteo viša prosvetljenja i određenja (ili, suprotno: najvišu mogućnu neprosvetljenost), on je bio nedvosmisleno plodonosan tu gde je sve još u stanju buđenja: opšte stanje duha srpske kulture i srpskog jezika, na prekretnici između epohā, odgovaralo je ovom Vinaverovom intuicionizmu: ta istorijska prekretnica (između racionalnog konkretizma patrijarhalnog jezika i apstrakcije modernog jezika urbane kulture, koja se sluti i izgrađuje, ali je ipak još samo jedna budućnost u stvaranju), usaglašava se sa bićem ovog intuicionizma, koji je kod Vinavera takođe »prekretnica«, puna dvosmerja i dvosmislenosti, kolebanja i napetosti u njemu, između čulnosti i naslućene ideje. Stanje slutnje (u trepetu, u lebdenju), koje je Vinaver pretpostavio stanju slobode,[52] kao stanje praskozorja, pre i posle slobode, jeste ovde dvostruko zasnovano: ono je istovremeno najličnije Vinaverovo i najopštije istorijsko (u srpskoj duhovnoj i jezičkoj stvarnosti Vinaverovog časa). Ono je stvar njegovog ličnog opredeljenja i stvar kolektivno-istorijskog opredeljenja koje je nužno, ovom nužnošću časa praskozorja moderne kulture, suštinski tako beskrajno dramatičnog u srpskome duhovnom iskustvu, i koje se produžava kroz Vinavera, na vanredno dramatski način. Tako je Vuk postao *nužan a ne samo mogućan,* i to (što je činjenica vanredno značajna) upravo

[52] Teorijski (ali ne i u svojoj pesničkoj praksi), već u doba kad je održao svoje predavanje *Uvod u Čuvare sveta:* »Ono ogromno treperenje materije možda je ipak neki bes koji je spopao, groznicom, stvoreni svet. Pesnik ne može da se do kraja preda tolikoj groznici, njegovo bezumlje mora da ima granica u izrazu koji je ostvaren, i najzad pesnici hoće ipak — da! — više slutnje nego slobode. Slutnja je ne samo pre slobode, nego i posle slobode. I posle onoga kosmičkog transa u koji je ogrezla božja priroda, mi tražimo slutnju o jednom manje ugroženom, spasonosnijem svetu! Pesnik je i spasilac, dok tvorac to ne mora da bude«.

zahvaljujući ovoj dijalektičnosti trenutka, u ukrštaju epohā i njihovih jezika, u ukrštaju koji je suštinski, za Vinavera, uvek ona dramatizacija bergsonovske intuicije ili *romantičarska dramatizacija muzičkog simbolizma*. Laza Kostić je onaj duh koji, produžen kroz Vinavera na način u kome ima nesumnjive kongenijalnosti, i ovde omogućuje ukrštaj: on ukršta vukovski duh i jezik sa jezikom muzičkog simbolizma, ukrštajem koji je Vinaverova zrela intuicija (iz epohe *Čuvari sveta* i kasnije, sve do ciklusa *Roboti*). Ova intuicija, kao ukrštaj čulno-konkretnog i pojmovno-apstraktnog, jeste ukrštaj vukovskog jezika i jezika muzičkog simbolizma: ovaj simbolizam, dijalektički dramatizovan, doziva ovde vukovsku konkretnost, kao svoj otpor, kao one tvoračke teškoće kojima Vinaver nije prestajao da teži, a kojih je najčešće bio lišen intuicionizam u delu većine drugih srpskih pesnika (kosmičara, kosmopolita, novoromantičara). To je ono što obećava tvoračku »težinu krilima«, to je onaj izazov koji je Vinaver, pesničkim sluhom, osetio u svoj njegovoj nezamenljivoj dragocenosti, vraćajući se Vuku kao izvoru ovog izazova, i sposoban za čitavo jedno malo čudo: da, posredovanjem kroz njega produženog Laze Kostića, ukrsti Bergsona (u svom doživljaju) sa Vukom. To je, svakako, jedan od najčudesnijih susreta u srpskoj kulturi najnovijeg vremena, ali i jedan od najfantastičnijih spregova i dozivanja u duhu, taj vinaverovsko-intuicionistički bergsonizam koji ostvaruje sebe, kao protivurečjem razigrano stanje duha, dozivajući ovaj čulno-empirijski racionalizam vukovskog jezika. Dok su se drugi, i pre njega ali i u njegovo vreme, u otporu beogradskom stilu udaljavali i od Vuka, i to utoliko više što su odlučnije i sa većom pesničkom snagom odbijali beogradski stil,[53] on se Vuku vraćao i obnavljao ga imperativom ovog ukrštaja, dramskim nalogom svog bića koji je ovaj nalog za traženjem otpora i teškoće svuda, a pre svega u jeziku. On je razigravao i najteže, najnepokretnije slojeve vukovske reči i vukovskog sloga, otkrivajući u njihovoj dubini dotle nepoznatu, skrivenu mogućnost vanredno tananog, sasvim apstraktnog zvučanja, i oslobođavajući bekrajnost od tvrdih okvira u koje ju je zatvorio onaj »Gospod« inteligencije, oštro i kategorički postavljenog smisla.

[53] Miloš Crnjanski, pravcem ka svojoj mistifikaciji slavjano-serbskog, u romanu *Seobe*, i Momčilo Nastasijević težnjom ka jezičkom srednjovekovlju.

To zaista nije »stvar« ovoga smisla (sâm taj smisao) koji ovde beskraj drži ovako zatvoren, u granice reči i rečenice, već je to beskraj koji se razigrava razigravanjem »stvari« ovoga smisla, razbijanjem njegove reči na slogove u igri, preobražavanjem njegove konačnosti strogo racionalnog određenja u beskonačnost iracionalno-muzičkog treperenja koje nije ništa drugo nego treperenje ovih stvari zatečenih u igri svega što ih čini, u strukturiranju, muzičkom, njihovih unutrašnjih odnosa. Poezija Vinaverova je poezija ovoga strukturiranja jezika, pre svega, i u tome smislu jedna *doslovno eksperimentalna ili teorijska poezija*. Kostićeva misao je presudna i za ovaj pesnički strukturalizam Vinaverov, kao misao koja, posvećujući se igri »sklada« i »rasklada«, zaista *pre svega traži strukturu stvari a ne njihovu suštinu*, i koja je, tim više što je posvećena ovoj njihovoj strukturi, odlučnije udaljena od *neposrednog* postavljanja pitanja o njihovoj supstanciji. To je *relacionizam* više nego filosofija Weltanschauung-a:[54] upravo je Vinaver, živeći Kostićevu dijalektiku čak doslednije i od samoga Kostića, i dovodeći je do krajnjih njenih mogućnosti, svojim duševnim i pesničkim iskustvom, ne malo značajnim ali i ne malo tragičnim, ovo nedvosmisleno potvrdio. Sva stvarnost je beskrajno razigrana stvarnost stvari u međusobnim odnosima. Ona je igra tih odnosa, koja se ne može nikada konačno završiti: nema konačne sinteze, već se ide iz sinteze u sintezu; nema mogućnosti za filosofiju Weltanschauung-a (koja uvek pretpostavlja mogućnost konačne sinteze, one koja bi bila ona sama), ali nema ni mogućnosti za lepotu koja bi bila sloboda: Kostićeva ideja, da »Lepota nema nikakve

[54] »Njegova dijalektika nije ni složen pojmovni shematizam u maniru nemačkog idealizma, Hegelove trijade na primer, a još manje je materijalizam. Ovu distinkciju treba podvući. Jer, on se nikada ne pita za svetsku supstanciju, materijalnu ili duhovnu — ima dosta tekstova u kojima, ne bez ironije, odbacuje i materijalizam i idealizam; nego, svet se njemu, nekako sasvim po strani od ovog pojmovnog para, jedino svojom formalnom strukturom nametnuo kao problem. Mislim da neću pogrešiti ako kažem da se on nikada i ne pita šta su stvari, nego jedino kako su konstruisane, kakve su i u kakvim se odnosima nalaze, jer je bio uveren da se jednina ovog sveta — ono što bi se moglo nazvati apsolutnom stvarnošću, dakle: što uslovljava sve, a da samo nije uslovljeno — može zasnivati samo na jednini zakona sveta. I zato je njegova dijalektika — i suštinom i terminološki — ona Heraklitova, — jedan čisti relacionizam: osnovni skelet ili najprostija arhitektonika sveta, kalup prema kojem se sklapa i rasklapa sve što postoji.« (Predrag Vukadinović, *Dijalektika i lepota*, predgovor u knjizi: Laza Kostić: *Ogledi*, izd. *Nolit*, Beograd, 1965.)

veze sa slobodom«,[55] produžava se kroz sámo biće Vinaverove pesme kao pesma ovog duha relacionizma koji stvarnost sveta vidi kao nezavršivo međudejstvo protivnih sila, a duh kao najviši, i najdosledniji, sloj ove stvarnosti. Ta nerazrešiva stvarnost, kao stvarnost večitog ukrštaja, jeste najbitnija stvarnost ljudskog duha koji se, u viziji Laze Kostića, »ne može uporediti sa rekom, koja teče; njegova je slika more, nepregledna, beskonačna pučina; to što se nama čini da je napredak, nije ništa više do valovitost večnog pokreta onog okeana, što se zove duh i čovečanstvo«,[56] pa je zbog toga sve u znaku *vala*, a ne reke, jer »val je redovita borba (. . .) između sile dizalice i sile priteżice«,[57] produžava se i u poeziji Vinaverovoj i, čak, u njoj tek nalazi najpunije svoje ispoljavanje, u izvesnome smislu *ortodoksnije sprovedeno nego i u poeziji Kostićevoj.* Ova filosofija vala koja je, izgleda, svojstvena anti-sistemskom stavu duha, jeste u samom biću Vinaverove pesme. To je filosofija tog bića koje poznaje, s onu stranu svake konačne sinteze i svakoga »pogleda na svet«, jedino ovu stvarnost vala kao stvarnu beskonačnost ili kao beskonačnu stvarnost ili, još doslednije Vinaverovom iskustvu, kao muzičku stvarnost.[58] Bez ovoga

[55] *Oko Romea i Julije. Istorija jednog prevoda; Letopis Matice srpske*, 1907, knj. 243, 1–23.

[56] *Osnovno načelo Kritički uvod u opštu filosofiju; Letopis Matice srpske*, 1884, sv. 138. i 139; v. izdanje *Kulture*, Beograd, 1961.

[57] *Osnova lepote u svetu s osobitim obzirom na srpske narodne pesme;* izd. *Srpska narodna zadružna štamparija*, Novi Sad, 1880.

[58] Gotovo da bi se mogla postaviti hipoteza, za pravilo: gde nema naglašenog sistema i sistematičnosti, ima ovoga vala, talasa, ili mora, jer ima ovog doživljaja beskonačnosti. Upravo je taj doživljaj beskonačnosti, u odbijanju sistema ili nemoći za njegovu konstrukciju, otkriće vala i, uopšte, mora u srpskoj lirici: more će se javiti kod Laze Kostića, koji zna za »osnovno načelo«, ali zasnovano na ovome relacionizmu, zatim kod Disa, koji ne zna ni za kakvu sistemsku gradnju, ni na kojoj ravni, i zato zna za nestvarnost beskonačnog, za mrtvo more ili »more od pepela«, kod Vinavera, koji je najdosledniji relacionist, formalist, u ovom znaku vala i, najzad kao more nadsaznajnog, van-sistemskog apsoluta ili kao talas, kod Dušana Matića, najdoslednijeg anti-sistematičara posle Vinavera. Istovremeno, svuda je tu istaknuta muzika, kao pesma ovih odnosa među stvarima, kao ta pesma vala, talasa, mora, i svuda je tu nesumnjiv (i kod poslednjeg, Dušana Matića, velikog poštovaoca Malarmea takođe) izvestan muzički simbolizam kao simbolizam zvučne sugestije koja je neminovna tamo gde nema »stvari«, sa njenim oblikom (sa njenim racionalnim okvirima), već samo ove razigranosti bez kraja, samo ovoga zvučnog, muzičkoga, Debisijevog i Malarmeovog mora, tog *šuma pene* koja ostaje posle svih sadržaja, neuhvatljivih, potonulih u apsolutno. Otuda su ovi pesnici, uza sve silne razlike među njima, ipak članovi jedne iste porodice u srpskoj lirici: porodice onih koje su otpor

strukturirajućeg relacionizma nedosežno je biće ove pesme beskonačnog vala kao biće muzike: ovaj relacionizam upućuje na muziku onoliko koliko muzika upućuje na njega. *Svest muzička je svest relacionistička,* a svest relacionistička, ukoliko se ovako nađe u sferi poezije, mora da bude ova muzička svest ili svest bitno muzički određena, svest posvećena odnosima između stvari a ne samim stvarima, svest prožeta, kao kod Vinavera, onim neizbežnim indiferentizmom prema idejama i problemima; *to je indiferentizam strukturalističkog usmerenja* prvenstveno kao usmerenja protiv filosofije Weltanschauung-a i njene bezizglednosti, u pokušaju odbijanja pitanja o supstanciji stvari posvećivanjem ovim odnosima između njih. Ti odnosi su sve, i od njih se sve očekuje; u poeziji, to su — kao za Vinavera — odnosi u jeziku, tome jedinom njegovom pesničkom svetu i toj jedinoj njegovoj pesničkoj materiji, čije vrhunsko buđenje je on dozivao. Pesnička svest ističe se ovde neizbežno, ali ne samo kao svest o svome sopstvenom pesničkom problemu, a još manje kao svest koja bi se, kao kod Dučića, ostvarivala na teškome putu od jednoga »bola do njegove rime«. Ono što se ovde, ovim pesničkim dijalektičkim relacionizmom, fundamentalno menja, to je upravo ovaj smer kretanja pesnika, put kojim se pesma ostvaruje. To nije ovaj smer, dučićevski (i »klasičan«, uopšte), od »bola« ka njegovoj rimi, već je upravo suprotno to put od »rime« ka bolu. Vinaverovoj pesmi ne prethodi jedan bol, kao jedan »osećaj«, koji bi se samo imao prevesti na jezik poezije, već njoj prethodi ova prevashodna, u svemu pretežna jezička svest ili svest o jeziku kao stvarnosti ovih razigranih odnosa koji tek treba da se obelodane (pesničkim naporom), i iz kojih »bol«, nepostojeć izvan te stvarnosti kao nekakav bol po sebi, tek ima da se rodi. *Jezik prethodi osećanju onako kako mu stvarnost prethodi: jezik je jedina stvarnost osećanja.* Svaki »osećaj« izvan ove stvarnosti ili je neiskaziv ili je čista iluzija, predubeđenje, stvar gluvog i slepog apriorizma koji nas izuzima iz stvarnosti. Pre stvarnosti jezika, izvan nje, on ne postoji drugačije nego kao jedno uobraženje koje, čak, onemogućava ovo ispoljavanje stvarnosti i ovo stvaranje osećaja u njemu. Jezik je materija ovog pesnika,

sistemu ili nesposobnost za sistem izveli na obale mora. To je duhovno more, ili more bića: sve drugo je, i kada je prožeto najdubljim doživljajem, samo privid mora, jedna slika ili simbol i konvencija određene kulture i civilizacije (kod Dučića, Mirka Korolije, Bojića i drugih).

onako kako je tonska stvarnost materija kompozitora: ona ima svoje sopstvene sile koje dejstvuju po svojim strogo određenim zakonima. Pesnička svest je ovde pre svega svest o jeziku kao o ovoj stvarnosti svakog doživljaja i svakog ideala, a ne svest određene poetike kao svest o određenom idealu pesme, datom »po sebi«, nezavisno od stvarnosti unutrašnjih odnosa u jeziku. Nesumnjivo, i ta svest o jeziku, kao materiji izvan koje nema ničega stvarnog, pretpostavlja izvestan ideal pesme, ali taj ideal nije dat nezavisno od svesti o jeziku, on nije »stariji« od ove svesti, već se ostvaruje naporedo sa njom ili, čak, i izvodi maksimalno mogućno iz nje.

Struktura jezika je ono što je tu osnovno: pisanje pesme jeste osluškivanje ove strukture. Tu se neće »ideja«, već sluh za sva brujanja reči, i njihovih slogova, u međusobnim njihovim ukrštanjima, kao ukrštanjima stvari u odnosu. Neće se zamisao, koja treba da se prevede na jezik, već se hoće ovo razigravanje jezika u nama, u sluhu i duhu, — hoće se *prevođenje nas na jezik,* odnosno prevođenje iz sveta »osećaja« i ideja u svet muzike jezika, u svet pevanja jezika koje je pevanje ove strukture, ili ta struktura u dejstvu, uvek isti rad »rasklada u skladu« i »sklada u raskladu«. To je jedan dosledan, u srpskoj poeziji novijega vremena svakako najdosledniji *formalizam,* sa kojim može da se meri još samo formalizam Momčila Nastasijevića koji, iako duhovno upravo suprotan Vinaveru, blisko mu je srodan po tome što je prevashodno, i koliko je najviše mogućno, išao *od jezika ka »osećaju« a ne od »osećaja« ka jeziku.* Formalizam ove poezije je kao *eksperimentalni formalizam neotuđiv od muzike,* koja je nezamisliva bez ovakvog rada teorijske svesti, kao svesti o zvučnom materijalu, pomoću koje i *kroz koju* se taj materijal oživljava, na putu ka »osećaju«, kao *materijal koji »stvara« osećaj. Od muzike neotuđiv formalizam* ovde se prenosi u poeziju, samim tim što se pesnik od svoga pre pesme datoga »osećaja« okreće svome jezičkom materijalu kao jednome za njega prvenstveno zvučnom materijalu. Hermetizam, do kojeg tu dolazi, jeste onaj hermetizam neizbežan svakome muzičkom simbolizmu, hermetizam koji nije delo želje pesnikove za tajanstveno-neprozirnim, niti nekog njegovog misticizma, već je *delo ovoga njegovog odnosa prema jeziku kao prema zvučnom (muzičkom) materijalu,* ovoga njegovog »shvatanja« jezika kao muzičke (zvučne) materije: reč ovoga jezika, na putu svog maksimalnog pretvaranja u nosioca zvučanja, zatamnjuje se u smislenosti svojoj, slabi kao funkcija smisla onoliko koliko jača

u svojoj zvučnosti, savršeno nezavisno od pesnikovog duhovnog i duševnog stava i sadržaja. Ona je, čak, ta koja nameće, i modeluje, ovaj sadržaj, i koja upućuje pesnika u određenom duševnom i duhovnom pravcu, ostavljajući ga u ubeđenju da je to »njegov« pravac, do koga on (kao) da je došao nezavisno od ove volje zvučne reči, dok je ona, u stvari, pretežni ako ne i isključivi jemac ovoga mističkog hermetizma, modelujući i samog pesnika, pretvarajući ga u svoj instrument. Taj hermetizam je mistički voljom ove u prvi red istaknute zvučnosti jezika. Raskol, do koga tu neizbežno dolazi, jeste raskol između sloja značenja reči i sloja njenog zvučanja: nesposobna da se oslobodi značenja (onako kako jezik jeste, i ostaje, delo inteligencije i logike), i da postane čisti zvuk, ova reč postaje reč potisnutog ili zatamnjenog značenja, kome se duh predaje isto toliko sa zanosom oslobođenja (od strogo naznačenog okvira smisla), ali i sa jezom strepnje od svog predosećanog gubljenja u tome istom oslobođenju, nalazeći tu svoju osećajnu dvojnost i nerazrešenost, koja je utoliko veća ukoliko je ovaj raskol oštrije dat i dramski naglašeniji, i ukoliko se ovde osećanje oslobođenja dublje prožima osećanjem gubljenja pa čak i svoje sopstvene nepitanosti, svoje sudbine običnog instrumenta.[59] On tu doslovno postaje,

[59] I po tome je Vinaver, neizbežno, blizak Nastasijeviću koji takođe zna za ovaj raskol, ali kod koga taj raskol (što je kod Vinavera dramski razigrani ukrštaj značenja i smisla, i, tako, ukrštaj ove dve volje: volje apsolutizovanog jezika, kao vaseljene, i volje njegove za sopstvenim određenjem, za samim sobom) ide do krsta logičnog i alogičnog, kome se on predavao sa asketskom, podvižničkom strašću. I Nastasijević je, kao i Vinaver, tu nalazio sudbinu instrumenta jezika, odbijajući da mu jezik bude instrument, raspevajući tako dotle nepoznate sile jezika, ali samo ovim gubljenjem sebe, i, još neumitnije, ovim bacanjem sebe u nerazrešenost, prikivajući se sa strašću na krst nerazrešenja. Muzika je ovde odbijanje razrešenja, ili odbijanje »pobede«, zahtev za onom »naivnošću« o kojoj je Vinaver govorio, povodom *Međuluškog blaga* (u članku pod naslovom *Međuluško blago, Srpski književni glasnik,* 1937, L, 7; *Ćardak ni na nebu ni na zemlji*): »Stvar se završava, sa vasionskog gledišta, naivno, bez rešenja. (. . .) U pesmi, u vasioni, nije pobedilo nijedno načelo, niti ono uopšte treba ili ne treba da pobeđuje«, i u kome je on video osnovno načelo kojim se bavi matematika, astronomija i fizika novog vremena, načelo magnetskoga polja. Sudbina života u načelu »magnetskog polja« podjednako je i Nastasijevićeva i Vinaverova, iako su izrazi te sudbine savršeno različiti, čak međusobno suprotni. (Nastasijević je, idući ka krstu, hteo u izmoždavanje sebe, pravcem ka pesmi nemuštog jezika, ka pesmi kamena, u ćutanje nad ćutanjima, religijski mistički; Vinaver je hteo u još veću bujnost, u osvajanja i groznice: ako je Nastasijevićev put — put u idealni manastir bez manastira, čak bez sebe samog, Vinaverov je put, u ovakvom mimohodu, na veliki vasionski sabor i vašar.) Otuda je

i za samog sebe, viđen okom sopstvene svesti, zamućene ali još žive, onaj vinaverovski »u klinu od smisla unezveren ždral«, ali tako što svoju nepitanost, ili ovu sudbinu instrumenta, koja je zajemčena ovim raskolom u jeziku i koja je iz jezika prodrla u duh, oseća kao apsolutnu ili delo apsolutnih sila, apsolutizujući tako jezik, pa jezik i nije više jezik nego svet, a njegove reči, sa svojim podzemnim strujanjima, između slogova, javljaju mu se kao izrazi tog podzemnog, tamno-neprozirnog, čak i mistički natpojamnog strujanja, s kojim on pokušava da se usaglasi, i sopstvenim tokovima da se nađe, ali tu nema nalaženja već, — u produbljenoj ovoj muzičkoj egzistenciji, koja samo uvećana je još dramatizacijom ovoga strukturiranja reči, — sve je još dublje *ne biti i biti,* tu gde, bezizlazno,

Greznu vrste čežnjom lika
Mru sablasti prazna kroja
U bespuću od praslika
U bezbroju ludiboja.

Klica, varki, težnje, slasti
Smer gorčina neustaljen:
Požar večno snom zapaljen
Prelom smisla, presklad vlasti.

Koja oblast smera daha
Dočarava obuhvate
Kuda pravcu dati maha
Da I u nazad vući sate?

Natrag, napred, bolno, slasno
U osvite od opala

Vinaver imao sluha za Nastasijeviča, ukazujući pre svega kod njega na probleme i pesmu jezika (i izazivajući skromnost: »Kad razmišljam u našoj književnosti o pesnicima koji su davali putanje jezičnim jatima izgleda mi da mogu da spomenem dva imena: jedno je Momčilo Nastasijević, drugo sam ja«. — *Uvod u Čuvare sveta),* ali otuda je i Nastasijević jedan od malobrojnih koji su razumeli da muzika Vinaverova ne ide iz čistog virtuoštva već iz samoga problema njegovog bića, da je duboko egzistencijalno zasnovana: »Odmah ste načisto — pisao je on povodom knjige *Čuvari sveta (Buktinja,* 1926, I, 3) — da ti neretko virtuozni ritmovi nisu puka majstorija, no da dotiču iz intuitivnog izvora. I ako vam se zavrti u glavi od preteranih đavolija i akrobatija misli, njihov sopstveni zamah, jer su žive, prevešće vas preko najopasnijih vrleti«.

Čijeg sam se jezgra kasno
Čijeg zraka, teškog vala

(Hoćemo).[60] Jezik postaje vaseljena, u kojoj sve vri od pokreta uzrujanih bića što su kao slogovi razbijene reči, razigrani silama sopstvene muzike, tu gde linija muzike javlja se kao linija neke nad-volje, koja sve nosi i zanosi, i sve svemu obećava, ali ničemu ne dozvoljava da se nađe ni sa čime drugim potpuno, zadržavajući sve samo na ravni slutnje i jedva osetnog dodira:

Korenja mrsim zamršen splêt,
Žiljem dozivam događen svet
Boga, anđele, uskip od blata

Svud slutim bića, polet i skret
Mreža sam, pruglo, i luk zapet
Za zvezda drevnih odbegla jata

(Robot treći),[61] i u sve potpunijem osećanju sopstvene bez-voljnosti koja se oseća kao bezvoljnost robota. Tako se, u ovom oslobođenom jeziku, strukturiranjem njegovim preobraženom u nekakvu vaseljensku materiju, u kojoj je sve stvaranje, ali bez proniklјivog smera, smisla i opravdanja, duh pretvara u instrument jezika, i tako doslovno jezik »ispada pametniji od njega«, ali s »pameću« koja je nedosežna i natpojamna, kao neka apsolutna muzika apsolutnog vaseljenstva, i tako se on samome sebi, onemogućene volje i pogleda za svet ovog vrtloženja, i ovog stvaranja oslobođenog cilja, javlja kao nekakav robot što gori strastima i strepnjama te tuđe volje. On i jeste i nije: jeste, koliko je svestan još sebe, i nije koliko je ovo bačenost u apsolutnu muzičku vaseljenu, jednom mucajući (u završnim trenucima soneta *Krov):*

Odmetnik lika, što preći reči.
U neosvoje izvor da šine:
Odnosa mutnih slom da izleči

U neodboje da se izvine:
Jesam i nisam, kopnim i stremim
Planem i gasnem, kličem i nemim,

[60] *Iz ciklusa Vlašići: Sedam slutnji.*
[61] U istom ciklusu; prvi put u časopisu *Delo,* 1958, IV, 2.

a drugi put, prožimajući se svešću da je usred predela ove vaseljene kao svoga sopstvenog stiha u kome ima samo slutnje, ali ne i nalaženja, oseća sebe kao onoga koji je istovremeno i u tom krugu sveopšteg vrtloženja, svog sopstvenog, ali i izvan tog kruga (on, koji i jeste i nije), i koji sebe gubi tamo gde drugog nalazi, i drugog gubi gde sebe nalazi:

Obuzet grozom predela zlih
Biserom čežnje uklet u stih
U kobnom nizu blistavo skraćen

U bajke zađoh: biću i bih,
gde drugog nađoh tu sebe skrih
Krugu podložan i obrlaćen.

Van kruga ne znam kuda se zbih
A ipak tražim bruj koji snih
Kojim sam vajan, vijan i vraćen.[62]

Pesma Vinaverova je pesma dvo-voljnosti: volje jezičko-muzičke, i volje samog Vinavera; volje jezika za svojim brujanjem, i volje duha da, zahvaćen tim brujanjem, i bačen njime u zvučni predeo kao bajku, samoga sebe nađe, u sebi i drugima, da pređe prag slutnje, koja je ovde svemoćna, da izađe iz ovog sluktanja i ove žudnje, da »biserom čežnje uklet u stih« ovoga jezičko-muzičkog vaseljenstva, izađe iz njega, kao iz tog kruga (»kojim sam vajan, vijan i vraćen«), i da se negde, u nečemu, *zaista zbude.* To je brujanje u ovom biću koje je utoliko više biće sluha ukoliko je manje biće pogleda na svet (doslovno: biće filosofije i poezije

[62] *Četvrti robot; Iz ciklusa Vlašići: Sedam slutnji;* u navođenom broju časopisa *Delo.* Postoji i varijanta ove pesme (u *Književnosti),* pod naslovom *Bruj:* tu je stih »Gde drugog nađoh tu sebe skrih« zamenjen stihom: »Gde sebe nađoh, tu drugog skrih«. Time su nametnute valjda i promene: umesto »u kobnom nizu« izraz »u kobnom vrisku«, i umesto stiha »A ipak tražim bruj koji snih« stih: »A ipak bruji slom znanja tih«: tu gde se »skrije drugi« nalaženjem sebe i dalje je, ipak, nužan slom znanja: osećaj tegobe, u nenalaženju, u tom sveopštem mimohodu u ovome vrtloženju, iz svesti o »nizu« vodi vrisku. Tako se ova varijanta, *Bruj,* može shvatiti kao neka vrsta »pozitiva« pesme *Četvrti robot,* čiji duševni stav je njen »negativ«, isto kao što se može uzeti i obratno: da je ona »negativ« *Četvrtog robota:* tu smo u krugu kobi nenalaženja koja je suštinski ista i kad se objavi »skrivanjem« sebe i kad se objavi skrivanjem drugog.

Weltanschauung-a), ali koje utoliko više, i sa većim očajanjem, pokušava da progleda, da iz vrtloga odnosa između stvari (reči i slogova koji su tu jedina stvarnost) uđe u same te stvari, u njihovu suštinu. Glad, koja se tu rađa, i koja će razdirati Vinavera, upravo je glad za stvarima, za »supstancijom«, a čežnja njegova je čežnja jednoga odlaganog i potiskivanog, ali ne i odloženog (ne i slomljenog) supstancijalizma. Jezik se tu razigrao kao kod retko kog srpskog pesnika, obremenjujući se izvesnim unutrašnjim, duboko potisnutim, i u sebe sažetim smislom (tako da je stih Vinaverov stih velike unutrašnje zrelosti i plodnosti, ali s plodovima koji kao da su plodovi Noći: bogatstvo im se može, u njihovom treperavom sjaju, koji je sjaj ove »čežnje«, u ukletosti, samo naslutiti ali ne i dodirnuti: to nije voće koje može da se ima, već voće koje samo može da se čezne, *voće čežnje),* ali samo u ovoj dvo-voljnosti, u ovom lomljenju volje smisla i volje značenja, u ovoj pomami raskola *koji je isto toliko porok koliko je i patnja,* u tom protivurečju u kome zvučanje ne dozvoljava čistu, punu objavu značenja, pa čak može neposredno da mu protivureči, jer može da služi (kao često kod Vinavera) izgradnji melodijske fraze koja je u znaku razigranosti, pa i raspevanosti, dok svojim značenjem ona vuče »dole«, u turobnost savršene pogruženosti ovoga bića zašlog »u bajke«. To je protivurečje koje je prirodno dato muzici, i bez koga je priroda muzike (sama muzika) nezamisliva: protivurečje da doživljaj jeze, pa i užasa, kazuje sebe ritmovima ushićenja i uznošenja, da užas ushićuje i uznosi sâm sobom i neposredno, u času svog objavljivanja. To nije aristotelovski katarzis, koji će nastati kroz tragediju (i, posebno, tek posle nje): to je u samoj objavi stvari, i nedeljivo od nje, — to je *sama stvar.* To je protivurečje svakog predela koji je postao »zvučni predeo«, protivurečje koje daje posebnu odliku Vinaverovoj lirici kao lirici tog »zvučnog predela«:

Čudesni tamni borovi,
Dozrele krošnje jekova,
Sudbinski strasni horovi
Jezivom slavom vekova.

Ćiju li pesmu vijete,
Zelene gore sumorom.
Koje li slutnje umorom
Dublju, vi, tajnu krijete.

Pod vama, plave bezdani
Zemlja je zvuke upila —
Muzike prostor zvezdani
Gluha se grotla skupila.

Žedne su svesti hukova,
Zvezde beskrajnih plesova,
Drhte od ludih besova
Stabla, prepuna zvukova.[63]

Jedna od najtajanstvenijih, i najmuzičkijih pesama nove srpske kulture, *Zvučni predeo*, nije pesma pevanju, već je istovremeno i samo to pevanje: kroz nju, zanoseći, pevaju ti »čudesni tamni borovi«, ti horovi sveta, koji je za Vinavera uvek bio ovakva neiscrpna, nezaustavljiva muzička stvarnost (ali samo stvarnost koju treba čuti), ali tako što reči ovde nisu samo reči u označavanju nečega van njih (neke druge, spoljnje, stvarnosti), već su i same jedna stvarnost: »jeziva slava vekova«, ili »slutnje umorom« a »zelene gore sumorom«, ne odnose se samo na ono

[63] *Zvučni predeo; Evropska noć.* — Ovi »sudbinski strasni horovi« neizbežno čekaju Vinavera; od njih se on ne može spasti: raspevanost sukoba silâ duha je raspevanost horska, ona koja ne dozvoljava pojedinačnosti da dođe k sebi, preplavljujući je, uvek iznova i neotklonjivo, kao njegov *val*. »Stabla« su prepuna zvukova«, jer je to bujanje zvuka na sve strane, u pejzažu horskom, koji je pejzaž van-svetski u samom svetu; to je ono »drveće bezmerno« koje je nevidljivo u svome silnom zvučanju, kosmičko raspevano drveće:

Drveće bezmerno, granje nevidljivo,
Zašto se pretamnim ti granaš svemirom
Kad cvetaš uporno, kad cvetaš stidljivo
Pradrevnih sazvežđa uzrujnim nemirom,
— Drveće bezmerno, granje nevidljivo

(Teška noć trese granama iznad nas; Evropska noć). Sukobom okrenut ovoj horskoj pesmi, kao dozivanju i odazivanju, traženju i gubljenju, ali i nadmetanju glasova, Vinaver je okrenut pesmi prostora koju kao da dopevavaju horovi upravo ovim ukrštanjem glasova, stvarajući iluziju trodimenzionalnosti. To ukrštanje glasova, kao u valovitosti duha koji se neprestano diže i pada, širi i skuplja, jeste i neprestano ugrožavanje vremena, jer je ugrožavanje pojedinačne svesti ili svesti o pojedinačnom kao prevashodne svesti o vremenu. Ovde se vreme poništava, kao u *valu*, kao u nepregledu pučine koja je i ovaj nedogled vremena: »jeziva slava vekova« je ovo natkriljavanje pojedinca, i njegove svesti o vremenu, nezavršivim, beskrajnim valom: to je slava uznošenja, nad sobom, gubljenjem sebe.

što je »jezivo«, što je »umor« ili »sumor«, već su i ova samostalna, po sebi data muzička stvarnost (ovde u službi svečano-uzvišenog himnopojstva, i to osmercem, kakvo ne poznaje jezik srpske poezije pre Vinavera), ta stvarnost koja se ostvaruje, savršeno protivno jezivosti, sumoru i umoru, *poletom nagore*, stremljenjem bića ka svome vrhuncu. Snaga ove pesme, dostojne najstrožih antologijskih merila i kanona (ne bi se nje postideo ni Laza Kostić), upravo je u tome protivurečju ili tome ukrštaju smislene strane reči i njihove zvučne strane. Ono što se smatralo idealnim: usaglašavanje smislenog sa zvučnim (tako da se umor kazuje linijom melodijske fraze koja ide nadole, jeza grcajem, pobeda uznošenjem), a što je delo upravo »lajbnicovski« shvaćene prestabilirane harmonije, kod ovoga kontrapunktiste i polifoničara Vinavera odbačeno je. Protivurečje smislenog i zvučnog dovodi se do najviše moguće mere za koju je Vinaver bio sposoban: tu smislenost, značenje, nije prevladana, ali se njeno prevladavanje i neće, jer se hoće ovaj ukrštaj, i tu kao svugde, i ono *tamno*, na objašnjenje nesvodljivo ono *zagonetno* koje se upravo javlja kao »osećaj« stvoren ovim »ukrštajem«. Izvan jezika, taj osećaj ne postoji, kao što muzički osećaj ne postoji izvan tonova. Ali on ne postoji ni izvan ovoga osećanja i shvatanja poezije kao raspevavanja jezika, izvan ovog oslobođavanja volje jezika da iskaže svoju strukturu i funkcionisanje, igru njenih sastojaka, odnosno izvan oslobođenja od tiranstva »osećaja« pesnikovog nad samim »osećajem« jezika (muzike).

Oslobođenje, do koga je kroz poeziju dolazio Vinaver, jeste oslobođenje od ovoga apriornog pesnikovog »osećaja«, ili oslobođenje jezika kao materije, razigrane svojim sopstvenim odnosima, ali to je i oslobođenje beskraja te materije kao beskraja ovih odnosa, kao beskraja ovoga *duha vala* koji je iz vizije Kostićeve prešao u Vinaverovu duševnu stvarnost. Duševno iskustvo Vinaverovo, ono najdublje i najznačajnije, jeste iskustvo beskrajnosti ovog nezavršivog rada, unutar stvari, tog nezavršivog njihovog strukturiranja, iskustvo pustolovine (kostićevskog) relacionizma, koji nije ostao samo jedan intelektualni stil već je iz duha prodro u najdublje sfere Vinaverove duševnosti: ako taj relacionizam, to posvećivanje u odnose među stvarima, oslobađa od statičnosti konačno datih (apriornih) stvari (pa tako razigrava i oblik pesme), i ako on oslobađa od gubljenja u zlo-volšebničkim zabludama u koje baca duhovni stav filosofije Weltanschauung-a, on ne oslobađa i od imperativa smisla same stvari kao onoga što je jedinstveno u tim odnosima. Taj imperativ dat je

samim odnosima stvari, onako kako je kvalitet dat kvantitetom, neodvojiv od njega (kao što je materija neodvojiva od zakona njenih unutrašnjih odnosa), i to tako da ovo razigravanje njihovih odnosa znači i razigravanje samoga ovog imperativa za stvarima, za »materijom«, za kvalitetom; strukturirana, i tim strukturiranjem razigrana, stvar čak kao da postaje još zapovednije istaknuta: misao o njoj postaje utoliko neizbežnija ukoliko je dublje ovo iskustvo strukturiranja stvari. Svest o odnosima unutar stvari, i među njima, ne samo što ne oslobađa od pitanja o stvarima, već nezadrživo vodi upravo tom pitanju, i to otkrivanjem ovoga beskraja koji ide iz stvari u stvar, i iz jednoga trenutka njihovoga odnosa u drugi trenutak, kao iz jedne linije u drugu liniju, koje se tu napuštaju, nezadrživo, rađajući sve dublje osećanje o njihovoj prividnosti i, uopšte, o prividnosti samih stvari. Beskraj ovih odnosa, neprestanim smenjivanjem poplave i gramatike, sklada i rasklada, ukrštanjem svih linija koje se uopšte mogu razigrati u duhu (i koje je ovaj pesnik u svome duhu doista razigravao), jeste beskraj prividnosti samih tih linija: beskrajno promenljive, one su beskrajno prividne, krajnje nebitne. Svest koja se tu rađa jeste svest da se ove linije, u svojim beskrajnim ukrštanjima i promenama, ne mogu izjednačiti sa svojim *smislom,* onako kako se bol ne može izjednačiti sa *sadržajem* bola, još manje sa svojom odgonetkom, koja je »u zvezdama«:

U linijama bio je smisao linija
U bolu sadržaj bola
U zvezdama odgonetka bola.[64]

Pitanje o supstanciji stvari, iskonsko metafizičko pitanje, tako se vraća posrednim putem, i tim neminovnije što je s većom odlučnošću duh pokušavao da ga odbije, da se oslobodi od njega. Ono se vraća, kroz slutnju da njegovo poreklo nije u određenom stavu uma, u njegovome opredeljenju, u njegovoj metodi, već da je u samome biću koje vodi pitanju o smislu onako kako teži svojoj stvarnosti, ili svome jedinstvu, onako kako teži samome sebi, u svojoj čovečanskoj određenosti nespojivoj sa ovakvom večitom igrom linija, i okrenutoj liniji svih linija, tome sadržaju ovih razigranih odnosa, kao sadržaju tog bola, i kao odgonetki

[64] *»U linijama bio je smisao linija . . .«; Čuvari sveta.*

njegovoj. Ta »odgonetka« (koja ovde ostaje među zvezdama), nije izraz nekakve metafizičke žudnje, uzete kao stvar nekoga duha po sebi, koji bi se mogao odrediti našom voljom, već je ona *stvar samoga bića kao stvari svake stvari i linije svake linije,* tog smisla i sadržaja koji se traži kroz sve linije, i sve bolove, kao sámo biće koje se tu rađa. Metafizičko pitanje, kao pitanje o supstanciji stvari, jeste egzistencijalno pitanje: ako se može odložiti u filosofiji, ono se ne može odložiti u egzistenciji: ova, egzistencija, kada je vinaverovski nepomirena sa njim, postavlja pitanje o sadržaju onako kako nalaže biće. Ne može se *živeti* strukturalistički, na ravni odnosa između stvari, koji bi ostali s onu stranu svakoga supstancijalizma kao pitanja o smislu linija ovih odnosa ili pitanja o sadržaju ovoga bola, rođenog, kroz ushićavanja, u tim odnosima. Biće se ne iscrpljuje odnosima između stvari, niti se sa njima može izjednačiti, kao što se ni stvar, ma koliko bila stvar u odnosima, ne može izjednačiti sa tim odnosima, kao što se kvalitet ne može da izjednači sa kvantitetom. Biće nije zvučanje jedne zvučne materije, već *ono što zvuči,* i što se zvučanjem samo sebi vraća, nezadrživo, onako kako se »stvar« vraća sebi kroz svoje unutarnje odnose, i kako ovo predavanje njenim odnosima, ma koliko da je nadahnuto nemirenjem sa postavljanjem pitanja o odgonetki stvari (na koje nema odgovora), jeste od duha neželjeno, ali nezadrživo, predavanje samoj toj stvari, onako najzad kako muzika, koja ne govori jezikom smisla već jezikom ovog strukturiranja, ovog formalizma, neizbežno posvećuje u pitanje o smislu, i to tim više što mu, svojim jezikom, odlučnije protivureči. Formalizam se tako javlja, i u Vinaverovom iskustvu, kao uzaludni pokušaj odbijanja metafizike, ili kao zaobilazni, posredni i neizbežni put u nju, onako kako je svaki rasklad neizbežno posvećivanje u ideju sklada; načelo kostićevskog ukrštaja i tu kao da se produžava, otkrivajući se u svojoj dijalektičkoj, sudbinskoj, neminovnosti: ovaj muzički formalizam, to raspevano pitanje o odnosima između stvari, jeste odbijanje supstancijalizma, i upravo tim odbijanjem jeste njegovo dozivanje. To je igra ovih linija koje nisu samo u međusobnom ukrštaju već i u ukrštaju sa svojim smislom, sa svojim sadržajem, onako kako je pitanje o odnosima između stvari u ukrštaju sa samim stvarima. Imperativ sadržaja dat je ovde samom ovom igrom linija, onim bolom koji se tu rađa, usred ove opijenosti duha tom igrom, a koji je bol bića za sobom kao za »sadržajem« svih linija: biće je tu biće zavere sveopštega spoja, i povezivanja, zavereničko biće koje je, u zbirci

Čuvari sveta, simbolički predstavljeno Vinaverovim *pticama* koje kao da su se okrilatile i ojatile upravo snagom ove zavere:

U jednu bi zaveru tice da vežu, da spletu i spoje:
Sva krila, sve pesme, sve zore i sve boje,[65]

tu gde nijedna linija (nijedno krilo, pesma, zora i boja) ne može da se poistoveti sa svojim smislom, pa zbog toga

U pitanju nisu bili životi
koji su padali slučajno,

nego uvek, i jedino,

U pitanju je bila samo jedna
Linija svih linija.[66]

Pesnik koga je razdirala, do duhovnog izmoždenja, naša osuđenost na posrednost, na zaobilazne puteve i na delimičnost, na iluzije *Weltanschauung*-a, a pre svega osuđenost na van-pokretnu, i van-životnu, statičnost sveta konačnih ideja, kao konačnih okvira u koje smo sami sebe zatvorili, izuzimajući se iz sveta i iz igre, osuđujući sebe, tako, na jednu liniju u kojoj, međutim, nije i ne može biti život; ovaj pesnik koji je bio ubeđen da, zato, probuđenje života, kroz nas, jeste u katastrofi koja »nije u jedno-linijskom čekanju, u čekanju koje je upućeno jednim pravcem. U liniju ne može stati eksplozija sveta. Katastrofa mora da bude mnogolinijska, mnogosudbinska, u svim pravcima«,[67] odjednom se javlja ovde u ovom grču za jednom jedinom linijom svih linija. U nepreglednoj, nerazmrsivoj igri linija (i života), on je zažudeo, žudnjom koja prevazilazi njegove izražajne, pesničke mogućnosti (i koja se, možda, protivi svakome izrazu, onako kako se izrazu protivi svaka apsolutna žudnja, a posebno žudnja za apsolutnim skladom i apsolutnom svepovezanošću), za tom jednom jedinom linijom, koja bi sve odgonetnula i obuhvatila, kao linija nekog vrhunskog i suštinskog, sveobdržavajućeg Sklada koji traje kroz Haos i uprkos njemu.

[65] *»Vekovima tice nas klikuju. . .«; Čuvari sveta.*
[66] *»U pitanju nisu bili životi. . .«;* u istoj knjizi.
[67] *Skrjabin*

On je čak dolazio do uverenja: da je i taj Haos, možda, samo privid nekog apsolutnog Sklada, kojim je sve povezano, i kojim smo i mi sami omogućeni ali samo to ne znamo (jer kao da nemamo oči za to), večito u zabludi »pronalazeći« samo lažne skladove, u oblicima efemernim i nebitnim, i da zbog toga mi ne smemo pristati na te oblike, na te prividne skladove (kao Dučić, kao duhovno osrednji, površno estetizantski Bogdan Popović, ali i kao Branislav Petronijević), ali da, isto tako, u traženju tog suštastvenog Sklada, nošeni »tamnim valom« bića, možemo da se ogrešimo (neznanjem, nesmotrenošću, samom žudnjom) o ustrojstvo tog suštastvenog Sklada, da nešto u njemu bitno »pomerimo« i tako sve dovedemo u pitanje, jer

Pomeriti jednu od ovih crta
Istrgnuti najsitniji luk —
Zar ne bi predeo prekinuo trajanje
Zar bi što moglo da se zglobi ponovo.[68]

[68] *Pomeriti; Evropska noć.* — Isto u već navedenom, i vrlo značajnom, članku *Naši vezovi:* »Razumemo mi danas Planka i Ajnštajna kad, u svojoj gladi za skladom i smislom, zacvile: što nam se oteo kauzalitet: o, kako bi lepo bilo verovati u neizbežnost i neminovnost — vele oni. A ta neminovnost — ko je ne oseća u našem vezu! Kad bi, u nadahnutome vezu, bila i jedna jedina greška, sve bi u njemu došlo u pitanje«, ili, još bliže: »Od jednog ustreptalog konca, od jedne uzdrhtale rupice, zavisi čitava veziljina vasiona«. Tu se negde i rodila njegova jedinstvena predstava narodnog veza i vizija vezilje (prvi put najavljena u ogledu *Grnčarija, Živi Gete; Nova Evropa,* 1932, XXV, 3–4: *Čardak ni na nebu ni na zemlji):* »Javljala mi se vizija kod naših vezova i vezilja, da je u jednom drhtaju i voljnoj nekoj saglasnosti, sadržan iznenadni niz najviših stvaralačkih otkrića, iste vrste kao kod Getea«): u žudnji za Skladom i za neminovnošću, zakonitošću dejstva između uzroka i posledice (kauzalitetom), bez koje nema Sklada. Tu se produžava »neminovnost sukoba i skladova«, one »žive ustreptalosti« kojom obiluje ovaj naš svet odnosa, zakona, zamršaja, nagoveštaja« (i o kojoj »narod« nikada nije izgubio predstavu: »narod, u dubini svojoj, nikad nije napuštao svoju slutnju o zapletenoj arhitektonici spoljnog i unutrašnjeg sveta. Narod nije robovao priprostome, kao elita. A ko je to zamršenoj zamisli ostao verniji od našeg veza, od naših tkalja i vezilja?«), ali sad kroz ovu naglašenu žudnju za Skladom, kroz *veru u* njega probuđenu iskustvima Stihije, kao veru u *mogućnost rešenja,* umesto njegove ravnodušnosti prema problemima, i još izrazitije umesto njegovoga negdašnjeg dozivanja katastrofe: »Možda su nam tako neko posve ispravno i dosledno rešenje izvesnih iskonskih zamršaja — dali baš naši basnoslovni vezovi? Možda je i tu neka odgonetka o strukturi atomske igre? Vezovi su preduhitrene odgonetke i čekaju samo svoju primenu u carstvu činjenica. Čekaju i dočekaće, kao Rimanova geometrija što je dočekala Ajnštajna.«

Pričinjavalo mu se, u takvim trenucima, da je taj apsolutni, sveobdržavajući Sklad, kojim živi vaseljena i sve u njoj, tako preciznog sklopa, tako složenog i tananog mehanizma, da je svakoga časa i na svakom mestu neprestano u pitanju, i da su zbog toga vaseljena i sâm život stalno ugroženi, da zavise od svakog našeg, i najmanjeg, naoko najbezazlenijeg pokreta. Tako se osećaj našeg vaseljenstva produbljuje, tako se Vinaverov kosmizam totalizuje, a veze sa vaseljenski-sudbinskim postaju apsolutne, ali tako se, ovom svešću o ugroženosti svega, ovaj duh koji je počeo kao veliki igrač i razigravalac okvira i sklopova, taj duh koji je verovao da je katastrofa jedina stvaralačka metoda zato što je vaseljena neiscrpna i, čak, kao u nekakvom neprestanom »nadolaženju«, odjednom javlja ovako paničnо uplašen i za jednu jedinu crtu, uplašen i od svoga najmanjeg pokreta, pa se ili predaje ćutanju (koje je, i tu, odnelo one najbitnije pesme), ili pesmi ne dozvoljava da radijusom svojim premaši najuži krug, stihom kratkim, brzim i tananim, s jednom jedva čujnom zvučnošću, kada se reči podudaraju slogovima, i kada se, uopšte, u svemu teži samo nekoj analogiji, na putu ka idealnoj podudarnosti u kojoj bi, nađenoj, sve što jeste ostalo u samom sebi »zapamćeno«, zadržano i sačuvano, s onu stranu pretnje katastrofe, ali koju on nije našao niti je mogao da nađe, nalazeći samo svoju upaničenost, uvek između Stihije i Sklada, kao između sudbine večitog đaka i sholastičkog boga koji se, jedan iz drugog, međusobno dozivaju. On je strepeo i goreo ognjevima ovoga večitog đaka, čiji udes je život u bunilu:

Ne živim trajnim smislom —
Tek samo bunilom večitim

(u pesmi *Ne*), ali samo zato što je to udes žudnje za razrešenjem, za »odgonetkom«: tamo gde nema ove žudnje nema ničega, ali nema ni bunila. Ako je ovaj pesnik, i svojim stihom i svojom mišlju (i pismenom, ali i usmenom, prosipajući je nemilosrdno, i s onu stranu mogućnosti da se ma gde trajnije »ukristališe«), živeo bunilom, pa se takvim prikazivao i drugima, kao duh s mnogo muzike, ali i s Haosom u glavi,[69] to bunilo bilo je delo ove

[69] Prvi je, i u tome, Jovan Skerlić: u prikazu njegove knjige *Priče koje su izgubile ravnotežu* (Beograd, 1913), on je izrekao rečenicu: »G. Vinaver je dobra glava, ali mlada glava koja se još puši« *(Srpski književni glasnik,* 1913, XXX, 1;

žudnje za apsolutnim, razigrane neželjeno: samim razigravanjem svih »linija« (dozvano duševnom praksom relacionizma), a muzika, do koje je on dolazio, i koja je na mahove upravo magistralna, jeste pesma duha u bunilu ka Skladu, pesma koje nema, nikada i nikako, tamo gde je nekakav »čisti« Haos, niti tamo gde je nekakav apsolutni Sklad, već samo tamo gde je duh u istini, u stvarnosti, koja ne poznaje ni stanje Haosa ni stanje Sklada nego samo ovu stvarnost Haosa-ka-Skladu i Sklada-ka-Haosu: pevanje je, muzika je to u ovim oscilacijama, u ovim ukrštanjima sklada i rasklada, reda i nereda, neodvojivih jedan od drugoga, ali kao u težnji za nekakvom apsolutnom čistotom reda ili nereda, u težnji čovečanskog duha za spasenjem od ove nezavršive igre, od ovoga beskrajnog rada bez nagrade, bez rezultata, od ovoga večitog zidanja Skadra na Bojani. Pesma nije katedrala, koju sanjao je ovaj duh, u vrhunskim trenucima svog ispaštanja, već gradnja ove katedrale kojoj se ne zna ni svetac ni ime: *traženje tog nenalažljivog imena,* tog nedostižnog »sveca«, bez »molitve oproštajne«, bez iskupljenja ostvarenjem. Između katastrofe ukristalisanosti u jednu misao, liniju, u jedan sistem, i katastrofe ove nenađenosti, ovoga rasipanja, kao u kosmičkoj eksploziji bez odjeka, na sve strane; između te dve smrti: one u »ostvarenosti« i one u »neostvarenosti«, u potpunoj izgubljenosti, u utonulosti u svet, gotovo do izjednačavanja sa njime, u jedinstvu sa tim svetom koje se žudi, ali koje je s onu stranu uma (tako da tamo gde je ovo jedinstvo jeste samo bunovnost, u krajnjem neshvatanju):

Mutno je probuđenje
Bunovno su buknule groznice jedinstva
I pogled ne shvata više,[70]

on nije prestajao da se pita:

v. *Pisci i knjige,* VII, Beograd, 1922), i koja se, po božanskom zakonu duhovne lenjosti, prenosila iz predstave u predstavu o Vinaveru, kroz pokolenja. (Poslednji ju je ponovio, gotovo pola veka kasnije, Milan Dedinac, predstavljajući Vinavera kao pesnika »s potpunim haosom u usijanoj glavi. I s mnogo muzike«, u predgovoru svojoj knjizi *Od nemila do nedraga,* izd. *Nolit,* Beograd, 1957.) U *Pijemontu,* 1913, u kome je sarađivao kao Trajko Ćirić, Vinaver je odgovorio Skerliću stihom: »Što se Trajku glava puši, / Neko hoće da ga satre! / Zagonetka vrlo prosta: / Mržnja vode protiv vatre«.

[70] *»Vedri san nosi i nosi. . .«;* Čuvari sveta.

Čemu u likove, broj, pogodak gajke?
Čemu u određen treptaj, smer i bod?

. . .

Čemu u dosluta prekide i bajke?
Čemu u dograđen i dokrajčen red?
Čemu docvat cveta, dopupoljen plod?

(Pesma *Čemu),*[71] ali samo zato što je ovaj red, lik, broj, smer, bio ovde dat samim neredom, bezbrojem ili njegovim, romantičarsko-kostićevskim »ludosmerom«, tim »uzrujem« svih smerova. To je uvek iznova Jakov u Anđelu, i Anđeo u Jakovu, običan đak u sholastičkom bogu i sholastički bog u običnom đaku, onaj koji ga je nadahnjivao, gotovo kao u nekakvom nasilju nad njime, da i pred kraj života, sve slabijeg, sve iskidanijeg daha, i gušeći se sve češće, što se oseća i u njegovoj pesničkoj rečenici, promuca svoju viziju (romantično-simboličnu) školjke koja je, kao nekakav »tvrdica-bog«, sabrala u sebi, i zatvorila, »svu ljubav vekovnih slutnji« i »sav smisao znanja i mudrolija«, dok se za nas sve »razdaje, raskiva, rasniva / I nema zastanka u davanju — / I od muzike svega pomamljen je svet«,[72] tako da

Svi smo mi kamena
Sumorna priznanja

. . .

Zanela nas čežnja
Bolesnog kamenja,
O, bolni kristali
O. bolna znamenja,[73]

mi, koji se tražimo ali se nikad nećemo naći. Očajanje koje ga je tu, neizbežno, nalazilo, jeste očajanje zbog nezavršivog rada, ili zbog rada bez ishoda, *očajanje u duševnoj praksi relacionizma i formalizma,* očajanje zbog muzike: sve je samo igra, ona koju je on hteo nehtejući katastrofu kristala, ali beskrajna kao igra beskrajnosti sa nama, koji smo tu samo među linijama, a ne u njihovome smislu, uzaludno ga dozivajući, i osuđeni na nestvarnosti i

[71] *Iz ciklusa Vlašići: Sedam slutnji;* u navođenom broju *Književnosti.*
[72] *Dok; Evropska noć.*
[73] U pesmi bez naslova (prvi stihovi), *Varoš zlih volšebnika.*

neostvarenost, na prividnost u koju baca ovaj formalizam na delu, neka muzička bića koja su nestvarna.

Iskustvo njegovo muzičko ide do samoga dna; ono je, duhovno, možda najdublje u srpskoj kulturi: ono doseže do samoga iskustva prividnosti u koju utapa vrhunsko otkrovenje muzike, i, usred njega, kao usred Vinaverovog »bunila« ili »bunovnog probuđenja« (bez buđenja), okreće duh protiv sebe, upućujući taj duh muzike duhu metafizike. *Nema pomirenja sa muzikom,* nema trajnog ostajanja u njoj: putevi muzike su putevi-rasputevi, a život u njima je život u vinaverovskom, istovremenom, *ne biti i biti;* ako je pokret kojim duh traži muziku, pokret koji traži oslobođenje od statičnosti nepokretnog, konačno datog (racionalizovanog), u sebi potpuno istovetnog, pokret duha u muzici neizbežno je pokret ka izlasku iz nje: duh kao da se, i u svome doživljaju muzike, javlja kao *val* Laze Kostića, val ovoga htenja i nehtenja muzike, val ovoga pokreta ka njoj i ovoga pokreta iz nje, val pokreta od datoga smisla ka njegovom razigravanju, muzikom, u van-smisao, i od ovoga van-smisla natrag, ka smislenom. Ako nema egzistencije u van-muzičkom, nema je ni u isključivo muzičkom. Egzistencija nije ne-muzika, u ćutanju potpune racionalizovanosti, ali nije ni muzika; čak kao da muzika, uzeta kao jedna stvarnost duha po sebi, i ne postoji: i ona je (u Vinaverovom iskustvu je to nesumnjivo) ovaj val koga čine sila težnje ka njoj i sila nemirenja sa njom, i ona je sukob sa muzikom, i nju čine protiv-muzičke pa i van-muzičke sile, onako kako je čini ćutanje koje ona poriče, ili nepokret koji ona, takođe, pokretom pokušava da razigra. Iz muzike se ide u metafiziku, kao što se iz zvuka ide u reč, kao što se iz kvantiteta ide u kvalitet (iz odnosa stvari u samu stvar), jer je metafizika, reč, kvalitet, sama stvar, ono što muziku čini suprotstavljajući se u njoj samoj, kao sila njenog vala. Nema tu mogućnosti zadržavanja duha na ravni isključivih odnosa među stvarima, i ima nužnosti prelaska njegovog ka samim stvarima, ka »supstanciji«, nužnosti prelaska sa relacionizma ka esencijalizmu *ma koliko se um tome protivio* (jer tu nismo u volji uma već u volji egzistencije), ali prelaska koji nije konačan, učinjen jednom zauvek, već koji je takođe u znaku ovoga ukrštaja njegovoga sa relacionizmom, u jedinstvenosti njegovoj koja kao da odgovara jedinstvenosti kvantiteta i kvaliteta, načela odnosa u materiji i same te materije. Ni zvuk ni ideja, ni um (van-um) muzički, ni um čiste pojmovne apstrakcije, u savršenoj neopredeljenosti, Vinaver je pesnik ove neodređenosti ili ovoga udesa dvojnosti,

kao udesa ovoga vala koji od samoga sebe ne može da se oslobodi i koji se isto toliko zanosi svojom beskrajnošću koliko se od nje i užasava. Svest njegova jeste svest koja neće prestajati da se grozi od tamnice oblika, i da joj se smeje smehom kojim se, u stihijama srpskog jezika, niko nije pre toga smejao, ali i svest ovoga beznadnog kulučara čije kulučenje na katedrali bez imena nikada se neće završiti. Protivurečje Vinaverovo je protivurečje duha čiji red je dat neredom a nered redom, sve do stihijno-podzemne, neredom neželjeno dozivane dogmatičnosti koja će se tu, neizbežno, objaviti, posebno jasna i naglašena u poslednjim njegovim danima, u punome i crnom svom sjaju, koji nikako nije lišen sholastičnosti, dozivane jeretičnošću ovoga duha što je hteo da bude večiti, apsolutni đak, a muzika njegova jeste *muzika ovoga protivurečja*, muzika htena i nehtena, muzika oduševljeno-užasnutog vala, *muzika protiv muzike*, ona koja se dostiže samo u najdubljem iskustvu muzike.[74]

[74] To je muzika kao nezabranost između Haosa i Sklada, muzika kao poricanje mogućnosti ovog izbora, ali i kao patnja zbog poricanja, muzika u patnji od muzike. To nije muzika njegovog ranog simbolizma, pre balkanskih ratova, iz knjižice stihova *Mjeća* (Beograd, 1911), gde se traži, »pod patronstvom Svete Trojice simbolizma« Vivje de Lil Adama, Malarmea i Verlena, umetnost »neodređena, nestvarna, fluidna i neograničena, jer lepo, koje se ne da definisati, po suštini svojoj je nedokučivo«, pa reči »imaju utoliko vrednosti ukoliko sadrže boljih muzičkih asonanca« (Božidar Purić, *Pesme Stanislava Vinavera; Delo*, 1912, LXII, 2. i 3), i gde se, između Žila Laforga i Šarla van Lerberga, *podražava* muzici, u pesmama pod naslovima *Susret — Maestoso, Adagio, Notturno. Allegro apassionato, Scherzo, Marche funèbre, Finale*, ili duhu muzičara i njihovog dela koji kao da pokušava rečima da se uhvati: *Skarlati, Betoven. Šopenova etida*, bez ikakvoga dubljeg pesničkog značaja, veoma često na granici banalnosti jedne prolazne mode. (V. o tome kod Dragiše Vitoševića, — *Srpski književni glasnik, IV; Književna istorija*, 1970, III, 9, — koji je pokazao kako nije samo M. M. Rakić pokušavao da rečima peva *Allegro* ili *Menuet lugubre*, u pesmi *Serenada*, iz 1904, niti da je samo Milutin Jovanović, dovodeći svojim epigonstvom uzore do karikature, pevao »slatkoga Rosini« i »tužnoga Šopena«: veliki broj srpskih, a i hrvatskih takođe, pesnika ovoga vremena čini to isto.) Kod sudbinski muzičkog Vinavera to nije ovo jalovo podražavanje, u jeziku, muzici zvučnog materijala kao neke stvarnosti izvan jezika, stvarnosti koja zato treba da se »prevede« na sredstva jezika; to je sama sudbinska muzika koja nije jedino tamo gde je ton i koja se ne kazuje jedino tonom, već koja je svuda gde je ovo protivurečje Sklada i Haosa, čovečanskog i van-čovečanskog u čoveku, *muzika protivurečnog bića*, i koja zbog toga ne izmamljuje uzvik Verlenov: »Muzike pre svega!« (kome su pokušavali da se odazovu i srpski pesnici prve decenije), već dozvoljava samo protivurečan stav prema njoj: ne stav oduševljenja, već stav istovremenoga htenja i nehtenja, pristanka i odbijanja u strahu, stav kojim se ona obnavlja, uvek iznova, kao *muzika protiv muzike*. Iskustvo muzike je Vinaverovo iskustvo: to nije iskustvo »poznavanja« muzike, već iskustvo življenja u njoj, jedno egzistencijalno iskustvo ili iskustvo egzistencije kao muzičke egzistencije Vinaverovoga »ne biti i biti« (u Haosu, u Skladu), te neizabranosti koja, kao nemogućnost izbora, ne može da se izabira, da se hoće čistim htenjem.

[75] U pesmi *Čemu*.

To je protivurečje turobnog kulučara u renesansno-razigranom igraču, i ovoga smejača i radosnika, pevača, bića zahvaćenog beskrajem muzike, u tome kulučaru: radost od nezavršivog pokreta prepliće se ovde sa svešću o nezavršivosti ili bezizglednosti naše radnje, kad je naše spasenje od zlog volšebništva ovo gubljenje u beskraju, ona sudbina »Mocarta« što se rasplinjava kao »zvezda koje nema više«.[75] To je beskrajnost koja istovremeno oduševljava i užasava duh, beskrajnost kojoj se mora težiti ali s kojom nema izmirenja, *duh čovečanski nepomiren sa sobom ali na sebe osuđen, i mogućan čak samo ovim nemirenjem sa sobom*, duh koji doziva muziku, u ovoj pobuni protiv sebe, ali koji tako doziva svoje gubljenje, nalazeći tu strah od muzike, strah »od pomora muzike« koji je progovorio u ovoj kulturi prvi put upravo kroz Vinavera. To je ovaj čovek, koga otkriva Vinaver, kao kulučar u smejaču i smejač u kulučaru, nerazrešen i nerazrešiv, *čovek čoveku nedostižan*, onaj koga će, između dva talasa smeha, i »stvaralačkim kajanjem moren«, ovaj pesnik da ugleda, poistovećujući se sa njime (ili poistovećujući njega sa sobom), kao nekog takvog kulučara koji je

Rasplitao integrale
Za prebijen marijaš,

u tom naporu bez ishoda, bez plate jer bez rezultata, u prostoru večitog rada, taj zarobljenik beskraja, on koji

Gromove je zahuktao
Snage vezô preogromne;
On je za nas, brodolomne,
Roj stoleća razbuktao

a koji

Slomljen leži sad kraj druma
Kao zmija prebijena

U njemu je glad i čuma
Groznicama zanesena
Gorčinama opijena.

Ta vizija (u pesmi *Čovek kraj druma),* nađena je u vreme kad je Vinaver pisao pesme za knjigu *Evropska noć,* u drugom svetskom ratu, u zarobljeništvu; ona je, nesumnjivo, rođena u sudaru ovoga muzičko-simboličkog, matematičkog i intuicionističkog duha sa istorijom, ovoga demonijaštva intelektualnog sa demonijaštvom istorije. To je, nema sumnje, vizija koju bi, u ovo isto doba, mogao da ima i jedan Malarme, ili Bergson, pa i Prust i Žid, svi strasnici i mučenici apsolutnog duha, apsolutne muzike i apsolutne poezije, koji su naslutili, i dozvali, svojim delom, tokove moderne umetnosti, ali kroz koje se, takođe, oličio i završio i 19. vek, kao vek one »slobode duhova», nadstavljene i protivstavljene (ponekad s bezazlenom lakovernošću) istoriji i njenoj stvarnosti, nalazeći svoj definitivni slom upravo negde tu, »pored druma«, dok su drumom prolazile, u likujućem napretku, vojske Apokalipse novoga sveta za koji ovi podvižnici i sladostrasnici, majstori i poročnici apsolutnog duha, kao da ostaju samo *slomljeni simboli jednoga čovečanstva zauvek bačenog u prošlost.* To je slom ovoga duha u njegovom sukobu sa istorijom, svojevrsna *osveta istorije* ovome duhu apsolutne muzike »čiste« misli, vinaverovskog hiper-intelektualizma koji je svetsku, istorijsku stvarnost prihvatao samo kao povod, pa takođe i kao »izgovor« za svoje beskrajne igre i za igre sa samim beskrajem, pretvarajući tu stvarnost u nekakvu muzičku ili matematičku stvarnost, u pretekst duha koji svuda vidi, pa i usred svetske istorije, kao i Vinaver, kako »od pučine pena biva«, nalazeći u tome muziku beskrajnosti koja ga je, putevima oduševljenja, punog sladostrašća, vodila užasu od gubljenja u njoj, pa čak i kajanjima, stvaralačkim, zbog tog pretvaranja svake pučine stvarnosti u penu zvukova i muzike »čistoga duha«, pa tako i pretvaranja stvarnosti sopstvenog Ja u tu »penu«. To je doživljaj i izraz katastrofe muzičkog duha, ili duha ove »pene«, u neizbežnom sukobu sa »pučinom«, koja ne pristaje da bude preobražena u penu, i koja se vraća, i nezvana, ali samo slućena, u strahu, kao nekakva »stvarnost neizlečiva«. To je *sukob apsolutnog duha sa istorijom,* sukob ranije već naslućivan, i koji je u nekim trenucima Vinaver čak pokušavao da izbegne, rukovođen tu u prvom redu ipak ne samo strahom od sloma u ovome sukobu, i ne samo istorijskim neminovnostima, već zlom

slutnjom o sopstvenom gubljenju, u peni zvukova, u apsolutnoj muzici oslobođenoj od svake zemaljske teže i svake antiteze stvarnosti i istorije.[76] To je slom jednoga idealizma pod udarcima materije koja kao da to obznanjuje, u ovoj njegovoj agoniji, da ne pristaje da bude samo njegov privid, njegovo prosto, poslušno sredstvo, i koja se oslobađa od svoje spiritualizovanosti električnim nabojem u bodljikavoj žici oko konc-logora, reflektorima sa čuvarskih kula, lavežom psa-čuvara i ljudi pretvorenih u pse-čuvare; to je najstrašniji, najporazniji, možda i neminovni

[76] U tome je on došao do svoje vanredno značajne knjige stihova *Ratni drugovi,* objavljene 1939 (u izdanju *Gece Kona),* u zoru drugog svetskog rata. Ona je savršeni izuzetak u srpskoj lirici posvećenoj ratu, i predstavlja, uopšte, pokušaj jedne nove, dosledno *kolokvijalne poezije,* kakva dotle u srpskoj literaturi nije bila poznata, ali ona je izuzetak i u samom Vinaverovom pesničkom delu, i to pre svega mentalnim stavom koji je ugrađen u njene osnove. Tu ovaj pesnik apsolutnog duha i muzičkog simbolizma pokušava da se vrati što neposrednijoj stvarnosti, oličenoj u njegovim ratnim drugovima, uskrsnulim ovde iz zaborava prvog svetskog rata, ali i iz zaborava istorije uopšte. (Zaborav istorije, kao neprestano »sećanje« ovoga samodovoljnoga duha na sebe samog, jeste i njihov zaborav: i u poeziji Vinaverovoj oni su se javili samo trenutnim, sasvim usamljenim bleskom, kao *Narednik Velibor* u zbirci *Varoš zlih volšebnika* i sa njim još samo pregršt stihova, onako uostalom kao što se i Oktobarska revolucija 1917, koju je Vinaver doživljavao neposredno, u Rusiji, gde je bio u srpskoj vojnoj misiji, javila, kao odblesak, svega sa nekoliko stihova, u knjizi *Varoš zlih volšebnika.* Istorija je tu, zaista, »pučina od koje pena biva«, nekakav materijal za zvukove i simbole ovoga duha.) Stav Vinaverov ovde kao da je određen njegovom težnjom da, u ovoj »peni«, čuvajući je suštinskom voljom duha i dalje, ipak nasluti i »pučinu«: ovde se ne ide, nepovratno, a još manje sa zanosom, od istorije ka apsolutnom duhu, njenim poricanjem ili preobražavanjem u ovu srebrno-blistavu, šumnu »penu«, već je tu sve u znaku naglašene težnje otvaranja oka, sluha i duha upravo za tu pučinu, kao u nekom pokušaju da se u peni, kroz penu i gubljenja u njenoj nadstvarnosti, otkrije ponovo stvarnost te pučine (ili pučina stvarnosti). U izvesnom smislu, to je *povratak pučini.* Nesumnjivo, aktuelni razlog i povod ovome okretanju pučini je u slutnji drugoga svetskog rata, u imperativu mobilizacije koji se izrazio oživljavanjem sećanja na »ratne drugove« iz prvog svetskog rata. (Knjiga je sastavljena iz niza portreta, ostvarenih često u okvirima pseudo-anegdotskim, koji su samo jedna literarna dosetka i stvar stilizacije, jer je sama anegdota ovde, kada do nje dođe, neka vrsta okvira i, još više, podsticaja za otkrivanje *simboličkih* vrednosti duha koje se tu isključivo traže.) Ipak, od tih razloga (iz kojih se poezija nikada neposredno ne rađa: oni su samo *aktuelni* izazov jednoga duha koji ima, kao i ovaj Vinaverov, sopstvenu istoriju i svoju sopstvenu stvarnost, izazov ove istorije i stvarnosti) prevashodniji je osnovni razlog Vinaverov: njegova potreba za »pučinom«, nametnuta iskustvom gubljenja u beskrajnosti apsolutnog duha: istorija, koju je on tu potražio, jeste sama stvarnost, kao zemlja sa svojim zakonima gravitacije koji se tu hoće onako kako se neće gubljenje u beskrajnosti, ili kako se hoće neka težina u stvarima, u samim »krilima pesme« ili duha.

trijumf načela instrumenta, *opšte vraćanje zvukova instrumentima*, zatvaranje svakog duha lebdenja, muzičke intuicije, u oblike duha koji je duh Apokalipse jer je duh apsolutnog reda i poretka, duh fašizma koga ovaj apsolutni duh sigurno nije dozivao, ali koga kao da je ipak dozvao, kao totalno svoje protivurečje. To je neka vrsta epitafa koji ovde piše Vinaver samome sebi. Reč o »plati«, o marjašu, koju on ovde izgovara, jeste reč sloma ovoga duha: kao duh zaveren samom sebi, ili kao duh samodovoljnosti, on je bio s onu stranu upoređenja sa ma

Poezija onoga »običnog, najobičnijeg«, na koju je Vinavera upravo negde u ovo doba uputila Geteova »lekcija života«, jeste poezija ove stvarnosti. U Vinaverovom duhu, ta stvarnost ostaje i dalje sva u kovitlacima i puna pokreta; to nije neposredno iskazana stvarnost duha, kao u njegovoj prethodnoj i potonjoj lirici, stvarnost mikro-svetova, unutrašnjeg jezgra misli, već je to makro-stvarnost ljudskih bića u međusobnom opštenju, u istorijskim odnosima, ali ta makro-stvarnost (sa svim metodskim rešenjima koja nameće, a koja su događaj i doživljaj umesto trepeta i slutnje, i realizam, koji iskušava sami duh anegdotike, i psihološkog portretisanja, umesto jezičko-muzički sukobljenih sila sklada i raskлада u duhu) prožeta je iskustvom ovoga pesnika mikro-svetova, tako da je njeno prikazivanje u stvari otkrivanje ovih unutrašnjih, tajnih mikro-svetova u njoj, ili ovoga unutrašnjeg, a tvorački sudbonosnog, apsolutnog duha u materiji i okvirima same istorije. Realizam tako ovde postaje samo sredstvo jednoga simbolističkog duhovnog stava, onako kako je i sama ta istorijska stvarnost, sa morem realistički istaknutih pojedinosti, neka vrsta sredstva, ili posrednika, ove determinišuće unutrašnje stvarnosti duha, ali koji se sada ne kazuje neposredno, već ovom posrednošću istorijskih makro-svetova i bića, u kontrapunktu ili *u ukrštaju* sa njima. Stvarnost koja se tako nalazi jeste ogromna, nezavršiva drama u neprestanom previranju. Tu nema *običnog*, ni beznačajnog, kako ga, uostalom, u jednome dubljem smislu, nikada nije ni bilo za Vinavera. (Ovo je primetio Todor Manojlović još u zbirci *Varoš zlih volšebnika:* »On u svakom pojedinom realnom događaju ili pojavu vidi jednu prostu konkretizaciju ili varijantu svog opšteg metafizičkog principa, i najsitnije, najsvakidašnjije postaje za njega često strahoviti simbol nečeg najdaljeg, najvišeg i zaprepašćuje ga kao neko otkrovenje. Sa tog njegovog metafizičkog stanovišta posmatrane, uopšte iščezavaju kategorije i razlike sitnoga i krupnoga, vulgarnoga i izvanrednoga, kao suviše antropomorfističke, suviše sebične, suviše naivne«, — u časopisu *Misao*, 1920. II, 11.) Ali ovde, u knjizi *Ratni drugovi*, nema običnog, u realističkom smislu, i nema banalnog, onako kako ga nema za mitske Grke koji između božanskog i čovečanskog nisu iskopali nepremostivu provaliju, već su bili (kako je to Vinaver, u svojim esejima i člancima, godinama voleo da ponavlja) *familijarno, na ti* sa njima, preko svojih polubogova. Čovek-heroj, mitske Grčke, jeste polučovek polubog. On je veza između čovečanskog i božanskog, između banalnog i čuda, mikro-sveta i makro-sveta, sveta istorijske stvarnosti i stvarnosti njegovog apsolutnog duha, stvarnosti kraja i stvarnosti beskraja, veza koju je Vinaver pokušavao da otkrije i uspostavi ovde, u pojavi srpskih đaka i seljaka ratnika, kao vezu između duha muzike i duha istorije, kao »bolnu kopču« što vezuje svetove. *Ratni drugovi* su pre svega *pokušaj ovoga izmirenja apsolutnog i istorijskog*, božanskog i

čime i sa ma kim izvan sebe, pa i sa onu stranu svake ideje o satisfakciji, koja je samo tamo gde ima odnosa i poređenja sa drugima: tek u slomu svom, kao u slomu ove samodovoljnosti, on može da vidi i ono što je izvan njega, i tek tu on može, u porazu, da progovori o marjašu priznanja: *jedino poraz govori o satisfakciji*.

Pa ipak, to je istovremeno i vizija rođena u duhu ovoga kulučara beskrajnosti, vizija dozvana svešću o nezavršivosti rada: noć koju peva *Evropska noć* (knjiga koja sadrži nekoliko

čovečanskog: čovek-heroj, srpski vojnik, seljak, đak-narednik (čuvenog Skopskog bataljona, u kome je služio i Vinaver) jeste ovde fokus u kome se ti različiti svetovi imaju da nađu ili, bliže njegovom iskustvu, da ukrste. Srpski vojnik ovoga vremena, prozvan nalozima istorije, kao nalozima mobilizacije pred drugi svetski rat, prozvan je i ovom Vinaverovom težnjom za stvarnošću istorije i ist ijske akcije, za stvarnošću u kojoj ima nečega postojanog, u kojoj nije sve sa bezizgledna gradnja njegove katedrale čistog duha, te arhitekture bez izgl la. U tome, Vinaver je bio nošen osnovnim svojim uverenjem, koje je kao vatra gorelo u njemu: da vaseljena nigde ne prestaje, i da u tome smislu nema granice stvaranju, one granice odakle bi počela van-duhovnost ili čista banalnost. Sve je čudo, jer sve mora biti čudo. Granice nigde nema. Pesnik jedinstvenog pokreta, koji je osnovnim svojim duhovnim usmerenjem poricao granicu svuda, Vinaver je poriče i ovde, i to pre svega kao granicu između muzičkog i istorijskoga duha, ili između jezika muzičkog duha i jezika svakodnevnoga života. Zbog toga se tu poriče granica između jezika muzike (ili jezika poezije kao specifičnog jezika), i svakodnevnog govornog jezika: jezik ovog srpskog vojnika, tog za Vinavera poluboga ili obnovljenog grčkog heroja koji govori srpskim jezikom, jeste govorni jezik kao muzički jezik, ili jezik muzike kao jezik svakodnevnog govora. Kao što je ovaj vojnik-polubog ponovni kostićevski ukrštaj: ovog puta između čovečanskog i božanskog, tako je i njegov jezik *ukrštaj između jezika muzike i jezika svakodnevnog govora*, ili jezika čuda i jezika »svakodnevice«. Tu, gde se čudo otkriva u svakodnevici, tako da se ona time poriče, samoprevazilazeći se, i gde se svakodnevica otkriva u čudu, tako da se čudo kao nešto posebno, iz svakodnevnog života odvojeno, takođe poriče, sve je čudo svakodnevnosti ili svakodnevnost čuda, obično u neobičnom i neobično u običnom, a jezik je, kaplarski, jezik tajanstvenih muzičkih sfera, čiji ritmovi otkrivaju se u svakodnevnoj naraciji. To je pokušaj da se otkrije muzika u govornom jeziku, koji se, međutim, tim otkrivanjem ne menja bitno u samome sebi: pesnička intervencija ovde, u ovim pesmama-pričama, u kojima se najbanalnija anegdotičnost ratnih priča i prisećanja pretvaraju u sprovodnike nekakve više, mitske stvarnosti, jeste u službi obelodanjivanja ove muzike u svakodnevnom jeziku: ona nije udaljavanje od tog jezika, njegovim prepravljanjem u »pesnički« jezik, njegovom stilizacijom, već je uranjanje u taj jezik. Zadatak je Vinaverov bio da, neznatnim, skoro neprimetnim isticanjem nosilaca muzičkog kvaliteta govornog jezika, omogući sluhu da čuje taj govorni jezik, u suštini svojoj nepromenjen, kao muzički jezik. Za ovo je, osim strasnog verovanja da nam je spas u govornoj melodiji (i da nam i u muzici, dakle, vredi Vukovo načelo: *Piši kako govoriš*), i osim uverenja da je srpski jezik, sa svojim akcentima

značajnih pesama i koja ulazi u istoriju srpske poezije bez ikakve sumnje, ali koja je, objavljena 1952, prošla gotovo nezapaženo) nije samo noć Evrope Malarmea i Bergsona, već i noć čovečanska kao noć ovoga rada bez ishoda, tog rasplitanja integrala za prebijeni marjaš, tog nezavršivog, infinitezimalnog računa koji se neće oličiti ni u kakav krajnji, apsolutni oblik, ni u kakvu katedralu, tu gde za ovaj duh romantičarski okrenut apsolutnom nijedan oblik i nijedna misao nisu stvarni jer nisu

i dužinama, sam po sebi jedna pesma, potreban i nesvakodnevni sluh Vinaverov, sluh sposoban da čuje melodijsku liniju i tamo gde je najbanalnije saopštenje, i da tako u banalnosti otkrije čistu muzičku objavu. Stav pesnika ovde mora biti *stav totalne skrušenosti,* stav odbijanja sopstvenih melodijskih zahteva, *stav čistoga slušanja jezika.* Pisanje je ovde slušanje tog govornog jezika, osluškivanje muzike u njemu, koja se ne daje neposredno, i u »čistome«, očevidnom svome vidu, već koja se daje samo onima koji su kadri da slede puteve posrednosti, one na kojima je i heroj knjige ***Ratni drugovi,*** taj posrednik između čuda i uobičajenosti, između herojstva i skrušenosti, između skromnoga stava i velikoga čina koji se tek tu, kroz skromnost ovoga stava, pa i kroz *izvestan stid,* otkriva u svojoj veličini. Ovo otkriće veličine je srazmerno stepenu njegove posrednosti: ono je takvo na etičkoj ravni, ali takvo je i na ravni muzičkoj. Veličina, do koje je tu došao Vinaver, dvostruka je i dvoznačna u svojoj jedinstvenosti: to je ova posredna veličina, moralna, koja se iskazuje oblikom skrušenosti, i čak, beznačajnosti, u kontrapunktu sa sobom, čak u protivurečju sebi, i to je ova veličina duhovno-muzička, koja se otkriva takođe posredno i protivurečno, izrazom običnog, govornog jezika. U srpskoj poeziji posvećenoj ratu i ratovanju, nacionalnom iskušenju i nacionalnoj heroici, knjiga ***Ratni drugovi*** je bez upoređenja: ona je oslobođenje srpskog ratnika, seljaka i đaka, od statično-patetične, nadljudske i, najčešće, prazne monumentalnosti u koju su (kao Meštrović, svojim spomenikom Neznanom junaku na Avali) drugi pesnici, većinom, zarobili ovoga čoveka, zajedno sa njegovom istinskom veličinom, lišavajući ga njegove *istine koja je upravo u ovoj veličini skromnosti,* u ovoj neobičnosti koja se kazuje kao običnost; to je, nerazdeljivo od toga, oslobođenje njegovo od retorskog, i patetičnog, stiha, koji odjekuje ritmovima pobedonosnih fanfara i onda kada to sâm pesnik ni najmanje nije želeo. Načelo ukrštaja, ili načelo kontrapunkta, koje je srpski pesnik, najčešće (osim u sasvim izuzetnim trenucima), uskratio srpskome vojniku, ratniku, heroju u opancima, sa slamnim seljačkim šeširom na glavi i sa kanapom umesto remena karabina, ovde se tome vojniku vraća, kao samo jemstvo njegove istine. Maksimalno i minimalno, veliko i najumanjenije, prepoznaju se jedno u drugom, kao božansko u čovečanskom, kroz ovu muziku u svakodnevnom govornom jeziku. Iz minimuma muzičkih sredstava otkriva se maksimum dejstva, tim veće što je ovaj minimum naglašeniji. To je proširenje vaseljene muzičke kao vaseljene samog božanstva. Pričajući ton, protkan anegdotom, vojničkom dosetkom, drugarskim humorom, vodi uopštavanju naoko najbeznačajnijih karakternih odlika pojedinoga Vinaverovog junaka, ka simbolu čovečanske sudbine i, pre svega, ka simbolu čovečanskog duha. Poezija, nađena metodom ove posrednosti (veličine, etičke i muzičke), koji je metod protivurečja suštinskog i pojavnog, daje se posredno i u tome smislu što se čuje gotovo *preko teksta i posle njega:* ona se oslobađa od teksta, postajući jedno duševno i duhovno stanje.

apsolutni, i gde je svaka katedrala, u muzici, jeziku i mišljenju, u neprestanoj krizi i prividnosti, nekakva uvek privid-katedrala koju stvaraju ovi radnici na beskrajnom poslu, ti radnici kroz koje zrači, rezvejavajući ih, nevidljiva svetlost beskraja, pretvarajući ih u priviđenja, tako da je tu oduvek

Sve: samo laž
Zakasnelih pokolenja:
Poljubac koji daju priviđenjima
— Priviđenja.[77]

i tako da tu *glad i čuma,* u ovom beskrajnom kulučaru koga razvejava njegova beskrajnost (onako kako su, nekad na njegovo oduševljenje, zraci Rendgenovog aparata razvejavali materiju), rastu iz ovoga očajanja zbog sopstvene prividnosti, u tome očajavanju »materije« čovečanskog zbog sopstvenog razvejavanja. Nema tu ničega sem ovoga osećaja prividnosti, i ove *gladi i čume* (groznicama zanesene, gorčinama opijene), i zbog toga su tu ljudi, koji se traže u ovim pejzažima bez vidika, samo ovakvi ljudi-kulučari,

puni mraka besovskoga
i iskonskih čudovišta,[78]

To je jedan realizam po obliku, u službi ovom apsolutno-božanskom, ili apsolutno-muzičkom, i zbog toga je to jedno unutrašnje prevaziđenje realizma, u njemu samom, za kakvo u ovo doba, i do ovoga stepena, ne zna ni jedan drugi srpski pesnik. To je susret apsolutnog, i beskrajnog, sa istorijom, susret muzike i najbrutalnije stvarnosti i njene svakodnevne, najprizemnije, akcije. To je susret, magnoveni, beskrajno-muzičkog, s onu stranu svakog oblika i okvira, i istorijskog, kao stvaranja (i rušenja) okvira i oblika, susret sveta muzičkog lebdenja i sveta ravnoteže, duha lakoće i duha ravnoteže; niko ga kasnije nije ponovio, pa ni sâm Vinaver: u tamno doba *Evropske noći,* u vreme njegove *Katedrale,* njegovoga užasavanja od beskrajnog rada i gubljenja u beskrajnosti kulučara bez plate, neimara katedrale ni na nebu ni na zemlji, on je pokušao da obnovi, još jednom, ovaj stih: međutim, nekoliko pesama koje je napisao s takvom težnjom, ne dostižu najviše trenutke *Ratnih drugova:* to je bio jedan trenutak, samo *jedan jedini,* u kome je ovaj kulučar na gradnji beskrajne katedrale, taj duh koji je gubio i akciju, i svet, i sebe u ovome beskraju razigranog sveta, razigranih stvari u nezavršivim odnosima, uspeo negde da se zadrži, i u nečemu da i sâm nađe stvarnost (ili bar iluziju stvarnosti). Sve posle toga samo je još veće produbljivanje udesa datog pre *Ratnih drugova,* životnog udesa kulučara nezavršive katedrale, tog čoveka nedostižnog samom sebi, i čija čovečnost se iskazuje njegovom pustolovinom u znaku ove nedostižnosti.

[77] »*Tice su vodile razgovore . . .*«: *Čuvari sveta.*
[78] *Katedrala*

jer ne može tu da dođe do lika ičemu: ni misli, ni osećanju, ni čoveku ni njegovoj katedrali. Oduševljenje novom fizikom, koja otkriva beskrajnu »talasnu stvarnost« kao jedinu našu stvarnost, preobražava se ovde u očajanje iz mitske Noći Zidanja Skadra na Bojani, a dozivanje muzike svuda i u svemu, kao nezavršivog pevanja te iste talasne stvarnosti, u Vinaverov strah da ćemo se izgubiti u »pomoru od muzike«. Taj strah (do kojeg srpska kultura i danas retko dolazi, a koji do 1941. nije ni naslućivala nigde izvan duha Vinaverovog), javio se kod njega kao *strah od konkretne muzike, od samoga zvučanja materijalne stvarnosti* kojoj ne samo što nisu potrebni naši instrumenti da bi se njima iskazala, već ih bukvalno, oslobođena od svakog klasičnog tonskog sistema, kao nekakav okean preplavljuje. Strah za ove instrumente, koje smo sami sebi izgradili, za našu čovečansku muziku, i koji su rađali u nama »naviku (. . .) oštre i oivičene muzike«, one što »preti da od nas stvori muzička stvorenja, muzičku životinju, posle homo sapiensa«, jeste strah za čovečansko, pa makar ono bilo oličeno i u ovoj »muzičkoj životinji«, zatvorenoj u granice svoje strogo »oivičene« muzike. Slutnja da postoji muzika svuda: ona »sferna muzika« u koju su verovali pitagorejci, do Keplera, prevazilazi se ovde slutnjom: da postoji i muzika naših organa, naše krvi i naših nerava, ali da postoji i ova muzika materije. Ako smo još »u pogibaonoj sferi naše određene, za nas napravljene, od nas stvorene, isškrgutane, isečene, izrezane, pod meru za nas skrojene, od nas shvatane i shvaćene muzike«, i ako »mi ginemo u njenom okeanu«, mi smo sada sve više i oni koji »možemo ostvariti i svaki ton i svaku mešavinu tonova i svaki njihov domet«, posredstvom mašine, čiji sluh je neuporedivo precizniji i zahvatniji od sluha instrumenata, ali koji nas izvodi iz sfere čovečanskog. »Je li potreban za to još uvek okvir starog instrumenta? Jesmo li mi stare instrumente i uopšte instrumente — iscrpli? A nije li u njima, mada oni proizvode zvuk i samo zvuk, ipak i neka druga tajna, za muziku? Smemo li, i kako ćemo, tako olako, da se otkačimo od individualnosti, odvojimo od bića koja su primila život, otrgnemo od života koji je ipak tajna? To su možda problemi u ovom pomoru od muzike. Kao mamuti — hoće li izumreti zvučna naša fauna? Tu je možda opasnost: ako se ova sadašnja naša muzika, koja navaljuje sa hiljadu udara, da tako kažemo, pretvori u istinsko more, u celinu i jedinstvo gde više nećemo razlikovati pojedince? Tu nam izgleda ogroman problem današnjice, koji se sticajem okolnosti, sticajem naglih tehničkih prevrata, najjasnije

za nas nazire u muzici. On je, nesumnjivo, vidljiv golom ili naoružanom oku i drugde, po strani od muzike«.[79] Njegov strah od »pomora muzike«, koja bi zvučala odasvud, a ne više samo iz instrumenata, jeste strah od iste one bezlične, nadlične materije u kojoj nema ničega pojedinačnog, od njegovog Okeana koji proždire svaku individualnost. On, koji je očajavao što smo ograničeni našom ljudskošću, njenom osuđenošću na granicu, njenom ograničenošću, pa smo »kao vojska koja ne može da izađe na sve granice istovremeno. Koliko smo, oskudnici, bitaka tako izgubili!«,[80] upoznao je i ovu kob gubljenja: »Kroz noć, bez svetlosti, bez zvukova, razdrobljen na komade, lutam«.[81] *Kao da nas nema izvan oskudice.* Kao da nam je apsolutno bogatаštvo romantičarskoga sve-jastva uskraćeno samom našom ljudskošću, onom koja ne može a da ne veruje »da ćemo se naći«, koja nije, ne može biti okeanska, ni beskrajna po idealu romantičarskom, jer u Okeanu »sve isto gubi se u istome, i što slučajno nije još isto, pokaže se i traje samo dotle dok je u stanju da podlegne sveopštem prelamanju linijskoga, promeni uobličenoga, *gubljenju sebe i nalaženju drugog«;*[82] čovek, čak i kad je Dostojevski, kad je sposoban da upozna sve one ponore koje je Dostojevski upoznao, da prođe preko svih onih vrhova koje je on prošao, ipak ostaje »duh, koji sve probruji, sve doživi, na svima vrhovima prolebdi, u svima dubinama procvili i nađe se tek u jednom jedinom, u nečem, u ma čem, ali nađe se«.[83] Čovek je to »jedno jedino«, ona jedna linija, *jedna mera i jedan broj.* Ma koliko taj čovek bio ubeđen, kao Vinaver na vrhuncu svoje pobune, da se »bol za ravnotežom mora pobediti«, i da ga je mogućno pobediti, stavljajući se na stranu stihije kao na stranu Baš-Čelika (»jer ispod ravnoteže nismo videli užasni tok vaseljenske jeze, i kosmičkoga grča i greha«),[84] taj bol progovorio je i kroz njega, i to na najraznovrsnije načine: čak i ova njegova odbrana muzike instrumenata je izraz tog bola za ravnotežom. Ma koliko da se zna da je to muzika koja, od nas stvorena i za nas, *ograničava i oivičava,* izdvajajući nas iz sveopšte zvučne »talasne stvarnosti«, i da u tom smislu opasnost koja nam uvek od nje preti jeste »opasnost od ravnoteže«, čovečanskog nema

[79] *Ne dajte, braćo; Čardak ni na nebu ni na zemlji.*
[80] *Skrjabin*
[81] *Posle i ispred,* uvodna beleška u knjizi *Evropska noć.*
[82] *Veče na okeanu; Gromobran svemira.*
[83] U istom tekstu.
[84] *Manifest ekspresionističke škole*

bez posredstva (i iskušavanja) ove opasnosti, ovog ograničavanja, te oskudice u njemu. Odbrana ograničavajućeg instrumenta jeste odbrana načela ograničenja, pa i načela oskudice kao bezuslovno-čovečanskog načela. To je odbrana oivičavanja, i onoga istog »okvira« protiv koga Vinaver, istovremeno, nije prestajao da se buni, odbrana individualnosti i Ja kao njenog načela, odbrana mere i samerljivosti, *odbrana broja*. Apstrakcija muzike instrumenata je, ipak, apstrakcija broja, ona koja obuhvata, uokviruje čovečansko u samerljive okvire, a ne apstrakcija bezmerja, bez broja, Okeana, van-sveta u svetu, van-čovečanskog koje razara čovečansko. Strah od apsolutne muzike jeste strah od ovoga van-sveta kao od samog ništavila: »I predati se apstraktnome đavolu u šake? Ko zna u kakve ćemo strašne i neisceljive kontrapunkte i u kakvo, još strašnije, more muzike pasti, onda. I u kakav škrgut i neprebol? Mi ćemo stići u jedno bezmerno, nečastivo — nigde . . . Ostaćemo na groznom bespuću gde svaki bol vuče sebi, da nas rastrgne.«[85]

To je tragika Vinavera, ili tragika duha apsolutne pobune, koja ide do pobune čovečanskog protiv čovečanskog. To je tragika ovog majstora apstrakcije koji je našao strah od sopstvene majstorije, strah ovoga »apstraktnog đavola« od samog sebe, ali strah koji ga nije mogao razvenčati od tog »đavola«, već koji ga je bacao samo u još jače, u još silovitije igre sa njim, u tu još dublju, još bezizlazniju njegovu dvoličnost. Put koji je prošao Vinaver jeste put ove apstrakcije ili put modernog duha, od Vagnera, Debisija, Malarmea, do doba mehaničke ali i konkretne muzike, kao vrhunske apstrakcije, kao vrhovnog likovanja one iste »materije«, koju je on na početku svog puta nestrpljivo dozivao, a koja se i njemu »odazvala«, ispunjavajući ga sumračnim, čak apokaliptičkim strepnjama, kao materija koja nas oslobađa od naših instrumenata, ali i od naše mere i samerljivosti, od našega sopstvenog čovečanskog Ja, od nas samih. To je put oslobođene Stihije savremenog sveta, kao put apsolutne muzike: od malarmeovskog muzičkog simbolizma do konkretne, nad-čovečanske muzike kao muzike van-sveta u čovečanskom duhu, put ovoga »apstraktnog đavola« ka samom sebi, put koji će početi bergsonističkim (i pseudo-bergsonističkim) oduševljavanjem »materijom«, a koji će dovesti do ovoga bezmernog, jedva izgovorljivog straha od nje, dozivane i dozvane. Ovaj »apstraktni đavo« koji se hvalisao da ga nijedna stvarna

[85] Ne dajte, braćo

katastrofa ne može naći jer se nigde nije »ukristalisao«, biće onaj isti koji će (u članku pod patetičnim naslovom *Ne dajte, braćo)* da uzvikne tom istom »apstraktnom đavolu« apsolutne materije kao apsolutne muzike, s onu stranu svakog sistema, mere i broja, svoje *»Apage, Sathanas!«*, sasvim dosledno onom sholastičkom bogu protiv koga nije prestajao da se buni, kao protiv boga ravnoteže, broja, i apsolutnog Sklada. Dozivač bezmerja kao apsolutne slobode, ili apsolutnog, čistog duha koji se okreće protiv sebe težeći van-čovečanskom van-svetu, tamo gde prestaju naše mere i brojevi, on je, sve dublje i sve ogorčenije, iz godine u godinu svog života provedenog u velikoj uzrujanosti, u velikim zvučanjima duha, a dosledno osnovnom načelu svoje sudbine tragične nerazrešenosti — načelu ukrštaja, dozivao i nekakav skriveni a magijski moćni poredak brojeva, ubeđen da je broj u svakom bezbroju kao nekakva skrivena racionalnost u beskrajnosti, ona mera u bezmerju, onaj potajni Sklad koga doziva najavljena Stihija. U tome, stigao je on do mističkog racionalizma, do samoga *pitagorejskog misticizma broja.* Taj misticizam broja progovorio je kroz njega neizbežno, kao misticizam apsolutnog Sklada. On je u broju video (i kada to nije hteo ni mogao da prizna, ni sebi ni drugima) nekakvu božansku silu. Kabalizam, koji se tu javlja, i koji se jasno naslućuje već od epohe knjige *Varoš zlih volšebnika*, da bi vremenom bio sve češći i sve izrazitiji i da bi upravo likovao u poslednjim njegovim pesmama *Roboti,* dat je nepregorjem slutnje, one što je »začarani krug« u kome se sve, neprestano i neodoljivo, zamršuje i razmršuje, tajnim odnosima koji su u znaku tamnog, nečitljivog broja, kao nekakvo neprestano zamršivanje i razmršivanje »činova« čiji smisao, međutim, ostaje neprovidno taman:

Kad uđeš u začarani krug
Sa vencem krinova
U znanju činova
Brojeva i oblika tamni drug.

Kad uđeš ozbiljan i bled
U igru što je oganj, što je led
U teški slog, u mutni red —

Zamrsi mukle činove
Razgali bolne krinove

Čini će opet da opčine činove
— Smiluj se na bolne krinove.[86]

Misticizam je ovde, sasvim simboličarski, od ovoga nerazmrsja smisla i besmisla, ognja i leda, čina i krina. On je od ove nerasvetljenosti simbola, ali i od nerasvetljenosti volje koja je, sama, nepresušno protivrečna jer htenjem ognja hoće led onako kako htenjem Stihije hoće Sklad, a htenjem bezbroja, bezmerja, najtačniju meru, najsveobuhvatniji, apsolutni broj. Tu nema sholastičnosti sveznanja koje otvara vrata »dosađivanju bogova«, i sve je tu u znaku onoga »modernog boga«, koji je večiti đak, i stalno sebe prevazilazi (prevazilazeći tako dosadu), ali tu ima ove nerazgovetnosti, te igre što je oganj, što je led, tu gde se rađaju ovi krinovi njegovi koje (u ovim činovima) niko nikada neće razmrsiti. Ako je to, literarno, potpuno na liniji vrhunskog, muzičkog simbolizma, koji je nastojao da savlada svemoć značenja reči, i da tako dođe do ubedljivosti neke čiste poezije kao čiste muzike, poreklo ove nerazmrsivosti simbola, koji se tu javljaju, i ove natpojamnosti tih »činova« (tog činodejstvovanja) koje niko neće definisati, nije u zahtevu za simbolizmom već u zamršenosti Vinavera u samom Vinaveru, u Stihiji koja je prodrla u njega, razarajući »dosadu« sholastičkog boga, ali i njega samoga, njegovo sopstveno Ja. Ako tu ima modernog boga, koji se hvata za glavu i za rep, to je zato što nema ovoga Ja, što je ono dovedeno na sami »rub vidljivosti«, kao i čitava stvarnost, što je jedna otvorenost koja se ne može zatvoriti, otvorenost koja će ovog pesnika okrenuti traženju vrhovnog broja, u njegovoj svemoći sinteze.

Iskustvo do koga je tu došao Vinaver neminovno, svojim odbijanjem ma kakvoga okvira, ma kakvoga pogleda na svet (kao lažnog i sholastički zarobljavajućeg), jeste ovo iskustvo života u modernom bogu, koji je *bog broja i brojanja, bog kvantiteta a ne kvaliteta,* bog anti-metafizičkog, anti-ideološkog strukturalizma i formalizma, muzike ili nezavršive kvantifikacije koja se suprotstavlja svakom »kvalitetu«. Tu nema filosofije pogleda na svet, filosofije kvaliteta, njegove stvarnosti i njegove iluzije, i otuda, u tom apsolutizovanom i nasilno odvojenom kvantitetu svuda i u svemu, od svakoga mogućnog kvaliteta, koji se upravo *doziva* iz tog kvantiteta, broj je jedina mogućna

[86] »*Kad uđeš u začarani krug. . .*«; *Čuvari sveta.*

stvarnost, i zbog toga je apsolutna stvarnost. Žudnja za razrešenjem, kao za supstancijom stvari, ili za kvalitetom, ovde se produžava u prividu ovoga duha i sveta beskrajne, bezizgledne kvantifikacije, i brojanja, i to upravo apsolutizovanjem njenim, u krajnjem nemirenju sa supstancijalnošću, ali u neminovnosti nekoga, ma kog i ma kakvog, kvaliteta: taj kvalitet je ovde ovaj *apsolutni broj ovog apsolutizovanog relacionizma,* ili ovaj mistički broj. Onoliko koliko je uspeo da izbegne mističnost filosofije pogleda na svet, on nije uspeo da izbegne mističnost broja, koji je tu pretpostavljen i suprotstavljen pogledu na svet, ali koji kao da »zamenjuje« taj pogled na svet ili neizbežni pogled ka apsolutnom. Misticizam broja, do koga je došao Vinaver, iako je potpuno sličan pitagorejskom misticizmu (po tome što je izraz verovanja u jedninu sveta koja bi se zasnivala *na jednom zakonu:* na zakonu broja, srazmere), u stvari je neizbežni misticizam kao neizbežna budućnost ove apsolutizacije kvantiteta (srazmere, odnosa među stvarima). To je »kvalitet« ove apsolutizovane kvantifikacije, ovoga doslednog formalizma; to je neizbežnost tog formalizma kao sama nemogućnost života u formalizmu ili života isključivo muzičkog, života u brojanju. Apsolutizacija ovoga relacionističkog stava, koji se *od mogućnog stava uma preobražava u nemogući stav duševnoga života,* jeste apsolutizacija broja i misticizam: ako nema pogleda na svet, ima ovog pogleda za broj; tamo gde umire filosofija Weltanschauung-a rađa se filosofija broja: ako nema supstancije stvari već samo odnosa među njima, i srazmerâ u tim odnosima, mora da bude ovog zahteva *za srazmerom svih srazmera,* za jedinstvenim zakonom ili obrascem svih drugih zakona. Zakon odnosa, odvojen od materije (kao i u misli Laze Kostića), kao da pokušava ovde da se oglasi sâm po sebi za nekakvu »materiju«, za neki »kvalitet«; *nemogućnost ovoga izjednačavanja odnosa između stvari sa samim stvarima jeste mogućnost mistike broja kao mističkog kvaliteta apsolutizovanog stava kvantifikacije.*

Ovu neizbežnost mistike upoznao je, čak, i sâm Laza Kostić, koji je iz svoga relacionizma završio u misticizmu, krunisanom njegovom pesmom *Santa Maria Della Salute;* to što on svoje filosofske radove nije priveo kraju, nego su oni ostali nedovršeni, i to što je on sâm pisao, u trenucima ispovedanja, da oni gube svaku vrednost kada se uporede sa »velikim otkrovenjem«,[87] nije

[87] V. dr Svetislav Stefanović, *Iz pisama Laze Kostića; Letopis Matice srpske,* 1931, CCCXXIX, 1—2, CCCXXX, 1—2, i CCCXXXIV, 3.

delo njegove nemoći da se ostvari, nekakve njegove mističke sudbinske osuđenosti na život u odlomcima, u rascepanosti, u neostvarenosti, već je upravo delo ove nemogućnosti doslednog duševnog života u vatri večitog, nezavršivog ukrštaja, u večitom zanosu borbe s onu stranu konačnog smirenja.[88] »Veliko otkrovenje« u duhu Laze Kostića jeste otkrovenje mističko ili otkrovenje ovoga misticizma koga doživa apsolutizovani relacionizam, nužnošću nekoga »kvaliteta«. Ako kod Kostića, međutim, nije moglo doći do pitagorejskog misticizma, to je zato što je Kostić, uza sav nedvosmisleni relacionizam, ipak imao i »pogled na svet«, svoju filosofiju lepote kao osnovnog načela sveta, svoju filosofiju izjednačavanja ontologije sa estetikom, principa lepote sa principom bića. Ta njegova filosofija, u svojoj osnovi savršeno mistička, iako izvođena i dokazivana po analogijama na nauku (pre svega na biologiju), odvela ga je, kroz njegova iskustva ukrštaja, njegovom mističkom »trećem stanju«, u kome se ne ukrštaju samo java i san već i sâm život i smrt, na jedan izrazito mistički način: njegova harmonija je mistička harmonija, ili harmonija mističke lepote, koju će on *živeti* od 1902. do 1909, životom njegove pesme *Santa Maria della Salute* koja se stvarala u ovo doba. Vinaver, koji je naginjao u izvesnoj meri estetizmu, samim svojim muzičkim simbolizmom i samim odbijanjem filosofije Weltanschauung-a (a sa njome i ma koje i ma kakve ideologije), ne samo što nije, ni jednoga časa, mogao u religijskom misticizmu da potraži spas kao Laza Kostić u pozne njegove dane, već nije imao ni ovaj njegov pan-estetski misticizam: u igrama ukrštaja sila, kroz *sva brojanja* stvari u večitim njihovim ukrštanjima, on je nalazio lepotu onoliko koliko je nalazio zanos, ali je nalazio i strah od ovoga beskrajnog kulučarstva (apsolutni formalisti šta mogu biti nego upravo ovakvi beznadni kulučari, kao Vinaver?), žudnju za prodiranjem u prapojavno, kao u suštastveno, kao u samu stvar koja je iza ovih odnosa između stvari. Laza Kostić imao je tu »stvar« u svojoj lepoti, kao vrhovnom načelu sveta; Vinaver je nije imao, kao što uopšte nije imao nikakva načela, u doslovnom smislu te reči, i zbog toga je, lišen svake religije ovim strukturiranjem sveta i duha (ali neizbežno i sebe samog, svog sopstvenog Ja), bio osuđen na ovu *religiju broja bez religije*, na tu nadu bez nade, na taj izlaz bez izlaza koji je njegov pitagorejski misticizam broja, misticizam apsolutne jednačine, apsolutnog obrasca sveta, ili misticizam modernoga boga. Tamo gde je umro njegov sholastički bog kao bog filosofije pogleda na svet (filosofije kvaliteta), rodio se ovaj *moderni bog apsolutizovane kvantifikacije*, apsolutnog kvantiteta, odnosa i srazmera, a sa njime i njegova religija broja. Moderni bog progovorio je kroz Vinavera samom svojom suštinom: ne Vinaverovim pozivanjima na Planka, de Broljija, Hajzenberga, — uvek mističko-simboličkim, kakva su i njegova pozivanja na Bergsona, — već suštinski: ovim obogovljenjem broja ili srazmere, u odbijanju svake filosofije metafizičkog pogleda na svet. Traženje obrasca sveta, njegove jednačine, produžilo se i kroz Vinavera, ovom njegovom verom u osnovni obrazac (kao u nekakvu apsolutnu srazmeru, koja bi bila srazmera svih srazmera), verom koja je, međutim, samo vera koja nalazi mističnost onoliko koliko ne može da nađe dokaze i potvrde za sebe. Broj je ovde *neodgonetnuta šifra prirode*, a verovanje u njega i patnja zbog njega (nada pomešana s očajanjem) jeste romantizam produžen kroz mistiku apsolutizovanog relacionizma, ili romantizam njegovog modernog boga bez religije boga, *romantizam metageometra*, neželjeni metafizički stav dosegnut u anti-metafizičkom iskustvu i iskazan anti-metafizičkim jezikom, mistika odbijane ali ne i odbijene metafizike. Tu ima modernog boga jer ima ovoga metageometarstva, ovoga nezavršivog, beskrajnog računa i računanja, ali tu ima tog modernog boga i zato što u talasima ovoga beskrajnog metagometarstva, ili nezavršivog muzičkog formalizma, nema Ja, što je ono dovedeno na sami »rub vidljivosti« kao i čitava stvarnost, što je ova otvorenost koja se ne može zatvoriti, to iskustvo otvorenog koje vodi zahtevu za zatvaranjem, snu o ovom

[88] Isidora Sekulić, u neospornoj činjenici da Laza Kostić nije ni živeo niti »radio u jedinstvu cele svoje egzistencije«, vidi *izraz vojvođanske sudbine*, oličene u vojvođanskom karakteru: Lazu Kostića su »bogovi i Vojvodina ukleli tragično, fragmentom« (u ogledu *Laza Kostić, Analitički trenuci i teme*, knj. III, Beograd 1941; redigovano, u knjizi eseja *Mir i nemir*, izd. *Nolit*, Beograd 1957). To je istorijsko, i sociološko, tumačenje koje pokušava da se uzdigne do *mitskog* tumačenja: fragmentarnost jeste udes nemanja *svoje celine*, ali relacionizam Kostićev, koji hoće dramatiku ukrštaja, igru odnosa, kao da neizbežno »hoće« ovu sudbinu fragmenta i fragmentarnosti. Vinaver, dosledniji duh ukrštaja i od samoga Kostića, dosledniji je i u udesu same ove fragmentarnosti kojoj upućuje upravo ova apsolutizovana igra ukrštaja: *tu gde umesto stvari ima odnosa između njih, umesto »svoje« celine ima ove fragmentarnosti*, kao udesa nemogućnosti »svoga«. Po tom udesu Vinaver se najživlje i uključuje u moderno vreme: *tragedija njegovog duha jeste tragedija strukturalizma uzdignutog do principa bića*. To je tragedija koja se već doživala i kroz Lazu Kostića, i kojom se i on, takođe, uključuje u strujanja modernoga duha, sudbinski dovrhunjen kroz Vinavera.

vrhovnom broju i njegovoj moći sinteze (koja lišena je svakog drugog puta i načina). Onoliko koliko je goreo svojom dijalektikom bez sinteze, nošen kobnije, prokletije, udesnije i od samoga Laze Kostića svojim večitim talasima gore i dole, toliko je on morao da sanja neki takav broj.[89] Svi beskrajni, bezbrojni, i često protivurečni, pokreti koje čini njegov duh (a koji se nužno samo vanredno uprošćeno reflektuju u njegovoj pesmi), kao da se vrše u ovom nagonskom traženju *idealnog centra* koji, međutim, nije nađen, koji ostaje nenalažljiv i zbog toga rađa osećaj da je sve to tu, unutra, u središtu nenađenom, u onome što je suštastveno, samo nekakva *praznina*. San o broju jeste san iz koga ovde ponekad ide sve: to je *idealna merljivost u koju se veruje nemogućnošću pomirenja sa Stihijom*, to je sámo čovečansko kao vera u meru i merljivost, kad nema sudbine običnog, večnog đaka, već se uvek ponovo otkriva da je i taj običan đak, negde u najdubljoj svojoj dubini (ili u krajnjoj svojoj perspektivi), takođe jedan sholastički bog. Njega ne pušta nekakva jeza radosnica, ali i neka muka (jeza i muka) za tim svebrojem, za tom sveizmerljivošću:

Ludilom opakih mudrolija
Zanosom nakaznih čarolija
Zagorčavaju nas kroz sve dahove
Rasparčavaju nas na sve mahove

Slikom remete i likom
Zvukom usplahire i krikom

Merljivi u svakom znaku i dodiru:
Brojevi, brojevi, muče i prodiru.[90]

Žudnja za brojem je žudnja za merljivo-zakonitim, za poretkom u vaseljeni, za prodorom (što svesnijim) u taj poredak. Najveći i prvi anti-sistematičar srpske novije literature, najzaneseniji i

[89] Upravo u njegovom snu o mističkom broju ogleda se njegovo apsolutizovanje Kostićevog relacionizma, pročišćavanje i dovođenje ovoga do krajnjih mogućnosti. To je jasan izraz i dokaz da je Vinaver dosledniji i čistiji relacionist od svoga pra-uzora Kostića (po banalno-pradrevnom zakonu da učenici »nadmaše« svog učitelja, ako nikako drugačije a ono ovakvim apsolutizovanjem načela koja su naučili od njih).

[90] »Ludilom opakih mudrolija . . .«, *Čuvari sveta*.

najdosledniji njen anti-dogmatičar, čovek muzike, on je naslutio (valjda ne htejući to ni sebi da prizna) da je uvek neki dr Branislav Petronijević, sistematičar, u nama, čak i onda kad smo daleko od njegovoga sna: da sazdamo, sami, nekakav svoj, novi, »lajbnicovski« metafizički sistem. Onaj koji gura kolica s kamenom za katedralu što nikada neće biti dograđena, i koji je osuđen da ostane bez »molitve oproštajne«, ko je to ako ne, takođe, i neki takav Branislav Petronijević, to sistematičarstvo i »zlo volšebništvo«?[91] Sanjati molitvu oproštajnu, to ipak znači

[91] I obratno, naravno: taj sistematičar ne živi li od anti-sistematičara u sebi, koga neprestano savlađuje? Vinaver je Petronijevića nazvao »zlim volšebnikom« (u prikazu njegove knjige *Filosofija u Gorskom vijencu: Njegošev prometejski optimizam*, *Vreme*, 4. avgust 1924, IV, 942; *Čardak ni na nebu ni na zemlji*), ali kada je ovaj »zlí volšebnik«, tvorac »monadološkog pluralizma«, ne samo najvećeg, nego i jedinog metafizičkog sistema u srpskoj kulturi, pokušao i sâm da se iskaže pesmom, negde oko 1927—28. godine, on je otkrio ovoga anti-sistematičara u sebi, i to *upravo vinaverovskog tipa*. U njegovom vasionskom ždralu, u pesmi *Besmrtna ptica (Letopis Matice srpske*, 1927, CCCXI, 1—2; v. u Petronijevićevoj knjizi stihova, od svega osam pesama, *Pesme*, Beograd, 1936), možda ima i emocionalnog odjeka iz vremena kada je Petronijević, usred haosa prvog svetskog rata, i pošto je kroz Albaniju preneo sanduk sa knjigama, sve do Londona, u Britanskom muzeju proučavao praptícu (reptilopticu) *Archaeopteryx lithographica*, gornjo-julskog fosila iz litografskog škriljca kod Solen-Hafena, u Bavarskoj (paleontološko otkriće, koje je objavio 1917, zajedno sa S. Woodwards-om), ili, kasnije, primerak praptice kojoj je dao ime *Archaeornis*. Ali, u stihu, više no rečitom: »Ko gnezdo svije kraj mu je«, nesumnjivo je upravo *vinaverovski kompleks smrti u nađenosti* (ostvarenja, dela, kao samo-poništenja): » . . . Al ne! Ti Zemlju gledaš! / Umorio te večni let? / Gnezdo da sviješ sanjaš li? / O večna tico, zaustavi let, / Pogledaj izbliže majku nam! / Bregovita je, okeanita, / množinom reka ispresecana. / Što živi na njoj umire, / Rađanje malih smrt je velikih, / Ko gnezdo svije kraj mu je. / O večna tico, zaustavi let! / — / Kroz vasionu letiš, o ždrale moj. / I gnezda nemaš svog! / O večna tico, produžuj let!« Ovo protivurečje »*zaustavi let*« — »*produžuj let*« sadrži već protivurečje Petronijevićevo, u pesmi *Večiti putnik (Volja*, 1928; u zbirci *Pesme* takođe), u kojoj se »duša«, najpre u znaku lajbnicovske materije kao »nesvesnog duha«, »*nesvesna, pasivna i nemoćna*«, budi na planeti, evolucijom od praćelije do čoveka, ali samo zato da bi bila rastrzana silama žudnje za povratkom u raj nesvesnosti i silama zle slutnje da tamo (iako je — nesvesna?) ne može biti »zadovoljna« i da će »ponovo / večnosti čamu napustiti«: večnost je »čama« (baš kao i za moderniste, a za Vinavera ubedljivije i više od svih), kao što je besmrtnost lutanje (kao za moderniste, i za Vinavera, takođe?), a »gnezdo«, na Zemlji, sama Zemlja, smrt (kao i za njih, od Vinavera do Crnjanskog, takođe). Šta je ovde, u *Večitom putniku*, ovo »gnezdo«, ta »Zemlja«, za ovoga metafizičara, koji nije samo verovao da treba poći od Lajbnica, nego i da je mogućno aristotelovsku sistematičnost ponoviti, ako ne sâm sistem, trijumf sistematičnosti, kao nađenosti (anti-lutanja)? Ono što obećava večnost, kao apsolutnost, taj sistem, to »gnezdo«, — jeste sama smrt, jer je večnost *lutanje* bez kraja. Sistem

naći se na poslu sistematičara, na poslu graditelja: *šta je drugo sistematičar nego tražilac molitve oproštajne,* i šta bi drugo imao da bude neki sistem nego sama ta molitva oproštajna, kojom ćemo se izmiriti sa svetom, i iskupiti sva naša ogrešenja, tako da će duh, vinaverovskim »stvaralačkim kajanjem moren«, ovim punim objašnjenjem sveta izaći iz ove kobi izdvojenosti i usaglasiti se sa tim najzad objašnjenim svetom, ući u nekakav mir sveobjašnjenosti i sveusklađenosti? Tu gde je sistem dat gradnjom (koja je gradnja egzistencije), a gradnja sistemom (i nemogućna bez njega), traži se ta molitva oproštajna, sluh se napreže da čuje horove koji će je zapevati, zajedno sa milijardama čestica vaseljene, kroz groznice što će se, međutim, pretvoriti samo u »glad i čumu« koje nas, i kad ostanemo u jarku pored druma, preživljavaju, vodeći i dalje nezaustavljiva, užasna svoja kola i po našem mrtvom telu.

Vinaver je osetio taj užas beskraja, tu stravu nezavršivog kuluka u duhu kao niko drugi i, kroz nju, naslutio je i ovu *iskonsku neminovnost sistematičnosti,* kojoj se otimao svim bićem, ne pristajući da je prizna kao sopstveni svoj poraz pred zlim volšebništvom, sluteći, međutim, kako se to zlo volšebni-

(»gnezdo«, smrt), i večnost (besmrtnost kao lutanje), to je ono što je dato jedno drugim, što je *nerazdvojivo:* smrt doziva besmrtnost, i besmrtnost doziva smrt: *dr Branislav Petronijević doziva Vinavera, ali i Vinaver doziva Petronijevića.* Nije li ovaj ždral-Petronijević, koji se plaši »gnezda« i »Zemlje« kao gnezda i zemlje smrti, sâm Vinaver? I nije li Vinaver, koji sanja o broju, i Skladu, upravo ovaj potencijalni »zli volšebnik«, Petronijević, koji je, prilikom svog prijema u Akademiju, zamerio Akademijinom predsedniku Zoranu Žujoviću, što nije govorio o njegovoj metafizici, nego samo o njegovim naučnim radovima, iako je on u najraznovrsnije nauke išao samo zato bi savladao jaz između nauke i metafizike? *Résumé des travaux philosophiques et scientifiques de Branislav Petronievic,* Belgrade, 1937, u izdanju Srpske akademije nauka, beleži 156 većih i manjih napisa iz najrazličitijih oblasti, od logike, psihologije, morala i prava, istorije filosofije, preko matematičke i biološke filosofije do matematike, nebeske matematike, paleontologije, uporedne paleontologije.) — [Ovim se iscrpljuje značaj Petronijevićevog stihovanja, ali i sama duhovna — drama *Besmrtne ptice* i *Večitog putnika:* pozni Petronijević, koji jezik nauke i metafizike pokušava da zameni, makar samo za časak, jezikom poezije, ostaje na nivou najgoreg mogućnog diletantskog stihovanja. Ova protivurečja, iz *Besmrtne ptice* i *Večitog putnika,* on kao da je hteo da razreši u ljubavi: zagledan u nebeska tela, kroz svoj mali astronomski durbin na zgradi Klimatološkog beogradskog univerziteta, ovaj *samac,* bez »gnezda« (smrt je dočekao u beogradskom hotelu *Balkan,* 1954), kao da je tražio srednjovekovne ljubavnike Abelara i Helojzu, a sve ubeđen da bi »za nas moderne (!) više imalo vrednosti da se očuvala jedna pesma Abelarova iz koje bi se moglo videti kakve je oči imala Helojza, nego što se očuvao njegov spis *De*

štvo, nezaustavljivo, produžava i kroz njegovu žudnju sa Skladom i kako je veliki, apsolutno pobunjeni, dosledno jeretički Vinaver samo jedan nedostižni ideal stvarnoga Vinavera. Smeh njegov, kojim se smejao »okvirima Gospodnjim«, tu ne prestaje, spreman da se pomamno i olujno oglasi i u poslednjim njegovim, samrtničkim trenucima, ali to je sad smeh i protiv sopstvenog očajavanja. Na putu ka nedovršenoj, nedovršivoj svojoj katedrali, od jedne do druge ideje, na putu uz ono večito »brdo«,[92] gurajući svoja »kolica«, padajući i ponovo se dižući, u neprestanom posrtanju i gubeći dah, on je pokušavao korake i pokrete ovog posrtanja da preobrazi u korake i pokrete neke igre koju sâm kao da je izabrao i koju sâm kao da hoće, i to igre s velikom, *lakrdijaškom* razigranošću, sve sa smehom nekoga koji nije hteo samo drugima već i samom sebi da se predstavi kao nekakav vrhovni, možda čak i *vaseljenski klovn,* i da se tim klovnovskim, lakrdijaškim pokretima, obilato propraćenim i začinjenim smehom, nekako poravna sa duhom udesa (i sa udesima udesnog duha), a prokletstvo ovoga beskrajnog kulučenja da preobrazi u nekakvo karnevalsko lakrdijaštvo, s tim što bi čitava vaseljena

unitate et trinitate divina« (Abelar i Helojza: jedna srednjovekovna ljubav; Misao, 1928, knj. XXVI, sv. 5—6), i kao da se bojao da ne ponovi grešku sholastičara Abelara, ali ljubav, iz njegove molbe suncu da i *njemu* sija (i njemu, metafizičaru: »O Sunce veliko, što svima sijaš ti, / O sijaj i meni, o sijaj mi!«) bila je osuđena na ovakvo stihovanje: »Kad sijaš, to ljubav moja zna. / I ona pored tebe sja. / — / A zraka tvoja kad s' ugasi / Ljubavna suza tada oko *mi moje* (!) kvasi« *(Molba Suncu, Misao,* 1928, knj. XXVIII, sv. 3—4; takođe u knjizi *Pesme).* Kao da nikada nije prevodio, i komentarisao, stihove Dantea, Šekspira, Leopardija, Horacija, ovaj metafizičar-naučnik spadao je na ovakvu »filosofiju« ljubavi: »Vi hoćete da je raj, / a ljubav je osećaj«, ili: »Je li ljubav ikad raj? / Samo kad je zagrljaj« *(Ljubav i raj:* u istom broju *Misli).* Ta banalnost nije ništa manje komična od one dr Nikole Popovića, univerzitetskog profesora filosofije, Petronijevićevog đaka i propagatora, koji je zamerao Ničeu što je bio »i suviše pesnik, da bi bio filosof, te je često više voleo lepe fraze nego prosto rečene istine« *(O savremenoj filosofiji:* u knjizi *Tri predavanja iz filosofije),* ali koji je, u mladosti, pod pseudonimom *Adam,* u knjižici *Pesme i misli,* Beograd, 1904, upućivao ovakve stihove ženi, u pesmi *Razočaranje:* »Ljubio sam tvoje lice, / Grlo, stas i tebe celu. / Još ostade, lepotice, / Da dam poljub tvome čelu . . . / Ali jaoj: Bol me ščepa / I zle besi, / Ti imala momo lepa / Glava nesi!«, očito zbog toga što je upućivao ovakve »proste istine« slobodi: »Pa zašto slobodo / Ti bežiš od ljudi? / — / Jerbo su robija / za te njine grudi!« *(Sloboda);* — v. polemičku brošuru dr Ksenije Atanasijević *Povodom slučaja G. Nikole Popovića,* Beograd, 1926.]

[92] I to brdo, na kome on pokušava da izgradi katedralu, neprestano se penjući i spuštajući, možda je takođe kostićevski val, a ovaj rad, penjanjem i dizanjem, borba njegovih oprečnih sila.

bila kao beskonačno vašarište na kome mi, zajedno sa svojim inkvizitorima, i sa svecima, sa braćom svojom prestupnicima, »sa sovom i sa slikom majmunovom«, ne prestajemo da igramo. Nema, zaista, u novijoj srpskoj kulturi većega klovna i lakrdijaša jer nema većeg, strasnijeg i prokletijeg miljenika duha od njega. Kao klovn, on se izrugivao i sebi i idejama, samom sebi (sasvim klovnovski) podmećući nogu, u očajničkom ovom naporu da tu pakleni dramu duha bez nade na završetak pretvori u nekakvu lakrdiju koju on, kao, jedino i hoće, i da tu nezavršivost i nerazrešivost, u kojoj sve sazdano osuđeno je na rušenje, oglasi beskrajem, kao jedinom svojom postojbinom, jer »postoji samo jeza, poslezvukovna jeza. (. . .) To je jedina stvarnost«,[93] ukazujući, opet lakrdijaško-klovnovskim pokretima, na onoga đaka koji je, »po položenom ispitu, proglašen za mrtvog«, a ostalo mu je »još 22573 pitanja«.[94] Njegov anti-dogmatizam, koji se ispoljava kao savršeno anti-sistematičarstvo, otvorio mu je ovaj beskraj u kome nema »položenog ispita«, nikada tačnog odgovora niti tačnog pokreta, i u kome, zbog toga, kao da je za Vinavera mogućna samo ova egzistencija lakrdijaša i klovna, egzistencija u koju posvećuje svest o netačnosti pokreta, o udesu neprestanog rušenja i padanja, okretanja oko samog sebe, nepronađenog, odsutnog, kao oko nekakve praznine. *Kao da se može biti ili ovaj đak mrtav po »položenom« ispitu, ili ovaj lakrdijaš, taj koji beskonačno polaže ispit, ili kroz koga se ispituje beskonačnost.* To je prvi dodir duha srpske kulture sa duhom očajničko-pobunjenog lakrdijaštva jer je to prvi njen susret (linijom najdoslednijeg anti-dogmatizma) sa beskrajem duha i uma, sa njihovom nesvodljivošću na oblike, sa prividnošću oblika ispod kojih je ta nedosežna, neizreciva suština, ono sámo *biće* koje, ostajući ovako bez svog oblika, bez svog »sklopa«, kao da i ne može da bude ništa drugo nego ista žudnja za sopstvenim svojim sklopom, to biće koje (sasvim klovnovski) pati od rastvorenosti i pobrkanosti, koje *zakašnjava* za sobom:

U biću je strasni skok
Što svoj čeka kasni čas
U srcu je tamni val
Za bezmerja plamni sklop.

[93] *Pokrovski, impresije sa jednog koncerta* (1920); *Gromobran svemira.*
[94] *Ženidba vrapca podunavca. Istorija sveta u fresko-slikama*, izd. *Vreme*, Beograd, 1927.

Ne ostavlja verni trag
Omađijan smerni šum:
Zarastô je živi put
U korova krivi san

(U biću).[95] Takvo smo mi biće, čovečansko: neka ovakva mašina koja samu sebe treba da izmisli i da sastavi. Ovakve stihove (beskrajno proste, beskrajno složene u isti mah) zaista ne može da napiše, nikad, »mudrost lokalnih šereta«, već jedino *iskustvo u traženju apsolutnog duha: iskustvo lakrdije.* Oni idu iz tog iskustva traženja a nepronalaženja, tog iskustva Stihije koja nas čini komičnim zato što nas približava uvek »jezivo smešnoj« negaciji, i ne-biću, ali i zato što nas upućuje snu o »sklopu«, onome u Vinaveru iz godine u godinu, iz minuta u minut sve jačem znanju: da ima u nama neki tamni val za sklop, za usklađenje kao za meru bezmerja, za tu meru koja se ne daje, pa je zato »kasni čas« svakome strasnom skoku, i da je to, *taj isti tamni val, upravo biće,* ono koje je pod prokletstvom zakašnjenja: uvek zakašnjava (lakrdijaški i klovnovski) za sobom, za tim svojim idealnim časom: uvek mu nedostaje samo taj još jedan »skok«, da bi doskočilo sebi, sopstvenoj tajni: ostaje iza sebe, izvan savršene osvetljenosti, taj »tamni val«; nema mu, otuđa, oličenja i ostvarenja: to je neki »omađijan šum« koji, omađijanošću svojom, i prosto kao šum, ne ostavlja »verni trag: nema traga bića kojim bi biće išlo u potragu za sobom, da sebe nađe. Nema smera već (i to dosledno kostićevski) samo »ludosmera«, tog »uzruja« svih mogućnih smerova. Nema puta, onoga koji bi bio *pravi* put života, »živi put««, i zato ima samo sna (Vinaverovog »bunila«), čiji »korov« je progutao ovaj »živi put««. San je jedina stvarnost bića bez »vernog traga«, biće je biće u snu a ne u stvarnosti. Njegova najviša stvarnost je ova »nestvarnost«, lebdenje, zanos i očajanje u njoj, između smeha i užasa, između lakrdije duha i lakrdije kosmosa, a čovek je zanos, i prkos, između Stihije i Sklada koji će kao vrhovni čovečanski nalog kroz njega da progovori glasovima dubljim, i sudbinskijim, no i kod koga drugog pesnika ovog vremena, ostvarujući tako njegovu krajnje paradoksalnu sudbinu: da on, obesvetitelj, modernista, nadgramatičar, čak mističar intelekta, na bergsonovski način, i koji je *slušao matematičara Poenkarea a ćuo bolje*

[95] *Evropska noć*

Heraklita Mračnog, dijalektičar bez sinteze, unezvereni trkač, tajni i javni vrač srpskog avangardizma još iz vremena pre balkanskih ratova, bude i *najviši, jedini duhovno-izvorni helenist, u geteovskom smilu.*

Njegovo helenstvo ne ide iz kulture, pa čak ni iz žudnje za njim, već iz ovoga neizbežnog upućivanja, Stihijom i Haosom, na nekakav sveobuhvatni, vrhovni Oblik, kao na nekakav sveobuhvatni Sklad. Helenstvo, koje ne zna za beskraj i koje je, i za Vinavera, pre svega ovo *neznanje beskraja*, dozvano je ovde protiv Vinaverove volje, koja je volja za beskrajem: ono je dozvano udesno, dozivanjem beskraja ali nemogućnošću duha za beskraj. Njega doziva ova lakrdija bića. Ono je udes samog bića, onaj u srcu »tamni val« koji čezne sklop, povezivanje svega, nemogući *oblik beskraja,* taj san o obliku koji se sanja u snu o beskraju. Ono nije poreklom iz istorije, niti se u istoriji može naći, niti se nalazi, uopšte, htenjem; ono je u duhu, u kome se neprestano obnavlja, ta »večita mladost« Grčke koja je tamo gde smo mi, i pre svega tamo gde je žudnja za beskrajem. To nije samo Gete, sa svojim neo-klasicističkim helenstvom, koji će napisati *Urworte (Prareči),* i na koga će Vinaver, govoreći o svojoj knjizi *Čuvari sveta,* ukazati sâm,[96] niti samo Niče iz *Dionizijskih ditiramba* koji su toliko odgovarali njegovome duhovnom dionizijskom stavu; to je *Gete prafenomena*, onoga koji bi bio u suštini svega, kao sveopšta zasnova i dokaz da postoji neka osnovica, neki temelj na kojima počiva ovaj svet razigranih odnosa, nešto što omogućava te odnose i što i svim izvedenim *(abgeleiteten)* pojavama, među kojima živimo, daje težinu, ubedljivost, samu stvarnost, i tako nas oslobađa od najmračnije, najstrašnije slutnje o opštoj prividnosti i problematičnosti svega. Vinavera je ovome Geteu prafenomena upućivalo upravo iskustvo prividnosti, ono koje je tamo gde je isključivo iskustvo odnosa između stvari, a ne sama stvar. Iskustvo bića-izgovora i problema-izgovora. On je slutio da ga i tu čeka neka »rezignacija«, ona koja sačekuje svuda gde je osvedočavanje u granicu: utvrđivanje prafenomena, onoga koji je ispod svih fenomena, jeste utvrđivanje granice. Ali ta granica činila mu se na samom kraju, u samoj osnovi, tamo odakle sve počinje, i na čemu se sve drži, gde se drži i sama priroda. On je ovde, usred svog »tamnog vala«, hteo tu granicu, i upravo tim htenjem hteo

[96] *Uvod u Čuvare sveta*

je Getea, kao htenjem za nekakvim velikim pomirenjem, i utehom, za nekim nalaženjem, posla svega, ipak, u nečemu prapojavnom, supstancijalnom.[97] U tome je, takođe, sledio Lazu Kostića, čije helenstvo i iz njega izvedena »klasičnost« neprestano se ukrštaju, i kao u nekom nadmetanju, sa šekspirovskom burom i ognjem, ali ne po nekakvom ličnom, a još manje neuhvatljivom udesu, već po vrhunskom zakonu ukrštaja, po

[97] »Mi živimo među izvedenim pojavama. Mi tražimo kako da dođemo do prapojava, do prapitanja. (Dakle, Gete ne misli da su svud prafenomeni i nedokučnosti. Naprotiv, gde je god nerazgovetnost, tu Gete naslućuje da se i ne radi o prapojavi nego o iznenadnome životu — te traži onu prapojavu iz koje je bio izveden.) Misli ovako Gete: moram da se pomirim sa prafenomenom, prapojavom do koje sam došao (jer dalje se ne može), mirim se rado, jer i to je nešto, to je mnogo i premnogo: znam da sam na granici. Drugo je to rezignirati se negde usred čovečanskoga, a sasvim drugo ako se rezigniram na granici« *(Grnčarija. Živi Gete).* Ovo tumačenje Getea je skroz lično, Vinaverovo; ono je takođe njegovo samotumačenje, u času ovoga njegovog neizbežnog geteanstva, dozvanog iskustvom beskraja i prividnosti, gubljenja u Stihiji; ima tu čak i izvinjavanja samome sebi, kao tražiocu katastrofe, večitog pokreta i nalaženja gubljenjem, gotovo pravdanja ukazivanjem da je »drugo to rezignirati se usred čovečanskog, a sasvim drugo ako se rezigniram na granici«: ono što on hoće, to je ta granica. I upravo zato on tvrdi da Gete »stvara (. . .) analogno prirodi, kao i ona. On traži prafenomen, prapojavu«, onako kako i priroda iz jedne bitnosti izvodi sve drugo. Čak, u času ove neumitne, sudbinske svoje korekcije, pokušavajući ovako da se pomiri sa granicom, i da nađe za to opravdanja u Geteu kao analognom prirodi, on pokušava da utvrdi sličnost između Geteovoga prafenomena i Bergsonove intuicije, kao onoga prapočetnog, koje je vanredno složeno u sebi. Tu je on, pod istim imperativom sakupljanja u sebi, u nekoj samoj »stvari«, u njenoj supstancijalnosti, pretpostavio Getea Hegelu koji (po njemu) »smatra da su sve dosadašnje forme bile potrebne — kao prelaz na naredne novije i savremenije forme«, zbog čega je »sve u svakoj pojedinoj eposi samo ilustracija toga procesa«, pa zbog toga »možemo zamisliti, na osnovu Hegela, da se unište svi tragovi prošle umetnosti i verskih izraza«; u Geteu, našao je on drugo, misao da jedan »ostvareni oblik života nije ilustracija nego on jeste život, deo života: otud ne mora savremena forma saznanja biti viša«, pa zbog toga »sve stvarno živo (. . .) ostaje večita vrednost životnosti« i mi »ne smemo ništa izgubiti od stvarno živoga«. (U istom članku.) Ovo i ovakvo pretpostavljanje Getea Hegelu potvrđuje, nedvosmisleno, njegovu potrebu za samonalaženjem, za sakupljanjem svega datog. Ono je na počecima njegove pustolovine bilo nezamislivo, onako kako je, za njega, bila nezamisliva i sama ova potreba. Sve su to pokušaji pravdanja, razlozima i dokazima intelektualnim, za nešto bitnije, i savršeno van-razumsko: za ovu nužnost njegovog upućivanja pra-bitnom, supstancijalnom, bez koga nema Sklada koji podrazumeva »granicu«, ali i za njegovu neodoljivu potrebu da se iz stihija svog »čistog duha«, svoje apsolutne poezije, po »Geteovoj lekciji života«, uputi »ne samo u one oblasti gde ne stupismo nogom nego i u oblasti smerne i skromne, obične i svakodnevne, svakom tobož znane, — i u najobičniju grnčarsku svakidašnjicu: da i tu — nađemo poeziju, najvišu poeziju, nađemo život, najistinskiji život«.

kome oganj doziva led, i led oganj: ako ga je nemirenje sa tiranskim redom lažnih skladova upućivalo dozivanju Stihije van-sveta, van-čovečanskog, i romantizam njegov, tako otrovno ali i tako bezazleno oduševljen ovom Stihijom, sve do oduševljavanja Haosom i katastrofom, upućivao ga je, preko iskušavanja »slobode duhova«, snu o Skladu (kroz koji se, opet, snaga Stihije uveličava), kao snu čovečanskog o samome sebi. To je »geteovski put« ili neizbežno geteanstvo kao budućnost svake romantičarske stihijnosti: to je klasicizam kao neminovnost svakog egzistencijalno-istinitog *Sturm und Drang* perioda dovedenog do krajnih mogućnosti, onako kako je Sklad neminovnost svakog dodira sa Haosom, njegova antiteza. Onako kako *pitanje o odnosima između stvari dovodi biće u pitanje pa tako i pitanju o biću* (zbog čega svaki relacionizam mora odvesti pitanju o biću kao što svaki strukturalizam mora odvesti od njega nehtenoj filosofiji Weltanschauung-a, kao jednom opštem usmerenju duha, utoliko težem ukoliko se ta filosofija, kao neostvarljiva, ogorčenije odbija), tako se borba svega sa svaćim, kroz dozivanja i odazivanja, uopštava u borbu Sklada i Haosa. To je Gete i Niče (suštinski: i helenstvo) kao stvar moranja: *Geteu se ide jedino putem koji je prošao sâm Gete,* putem Stihije i gubljenja, a ne putem nađenosti (koji i nije put: nađeno je izvan puta, ono se ne kreće), kao što se pitanju o biću ne ide neposredno već posredno, pitanjem o stvarima (kao što se sintezi ide analizom), i to moranjem bezuslovnim: ne može se opstati u stavu večite igre, kao nekakve večite analize. Ako ni kod jednog drugog srpskog pesnika iz prvog kola modernizma ideja Sklada nije tako moćno naglašena samim bićem pesme, njenim opštim opredeljenjem (a ne samo demonstrativno), to je zato što nijedan pesnik nije u toj meri kao on dozivao Haos kao živi život materije: to je žudnja za apsolutnim Skladom, koga sanja »sholastički bog« što se produžuje kao potajno ali neuništivo, drugo Ja njegovog »običnog đaka« ili »modernog boga«.[98]

[98] Povodom smrti Alberta Ajnštajna (kad ga je od sopstvene smrti delilo još jedva tri meseca života) pisao je on, u članku *Zanos Alberta Ajnštajna (Republika,* 1955, XXII, 496), kako je pročitao, u poslednjoj knjizi de Broljija, da ovaj ističe »estetski zahtev harmonije, kao vrhovnu slutnju našeg tumačenja prirode«, i da je pohitao da to, kao spasonosnu vest, javi Anici Savić-Rebac: »Potrčao sam pokojnoj Anici Savić, da je utešim. Ona se oblila suzama. Da, bića koja su estetskog duševnog smera i razloga, zanose se harmonijom do ekstaze, kao nečim najstvarnijim. I Ajnštajn je, kao i naša Anica, živeo i umirao u zanosu od sklada. On je to zvao svojim hegelovstvom. (Hegel je verovao u Svetog duha, koji ovaploćuje svemir, a Ajnštajn je sa osmehom tvrdio: ‚Još me drži Hegel. Šta ćete — Nemac u meni.')« — U istom članku zabeležio je kako je njemu i Živojinu Balugdžiću Ajnštajn pričao, u Berlinu: ‚Žalim što ne živim u linijama krivljim. Tu više ima ideje o visokom skladu. Kad bi ljudi živeli u domovima na zavojice — koja sreća za naše vijuge u mozgu! Eh kada bi se nad našim glavama zasvođavale čudesne krivine višega reda. Vidite, i moderna umetnost . . .' Možda bi neki pobožni pristalica svetoga Tome rekao: ‚Eto, Ajnštajn smatra da smo zaboravili nebeski svod'. Ali Ajnštajn je u stvari hteo mnogo čudesnije krivine, no nebo i lopta. Te krivine danas, donekle, dočarava umetnost naših dana. Zar da je ne volimo?« Ovaj Ajnštajn, iz njegovog svedočenja, izaziva možda mali osmeh neverice, kao sva slična, a brojna, svedočenja Vinaverova: to je jedan *Vinaver glavom ali s maskom Ajnštajnovom,* i upravo zato je značajan: reči o krivim linijama, o njihovom tajnom redu (a ne o lopti, ne o zasvođenom nebu Tome Akvinskog), mogle bi se staviti kao uvod u poslednje pesme Vinaverove *Roboti.* Stihovi ovih pesama upravo su te krive linije koje se seku i razilaze, između kraja i beskraja, one a ne lopta, a san koji se tu sanja jeste san o ovoj harmoniji razigranih krivulja.

Ova žudnja prodire u pesmu nezadrživo, određujući je u njenoj strukturi kao *pesmu broja:* kao pesmu koja osnovnim svojim nagonom *teži otkrivanju analogijā između reči, njihovih slogova,* kao u težnji za svođenjem svih linija na jednu jedinu liniju, što sažetiju, koja bi se dala našoj moći merenja. Umesto negdašnje opasnosti razvejavanja pesme na sve strane, u problematičnosti njenog problema, u problematičnosti njene sabirne žiže, sve teži jednom jedinstvenom centru, koji je i izvor i uvir; u ovome duhu, koji se (sasvim kostićevski) oseća utoliko više okeanski što odlučnije (i tragičnije) ne zna za sudbinu reke, za sudbinu napretka, već za sudbinu »večnog vraćanja«, smenjivanjem večno oprečnih sila, ideja je potisnuta (jer je tok ideje tok reke), ali tim više istaknuta je muzička strana jezika (jer je tok muzike, a posebno ovako naglašeno kontrapunktirane, tok ovoga večnog vraćanja, *prividni tok vala),* i tim više istaknuti su slogovi reči a ne same reči. Pesma Vinaverova (sve odlučnije ka ciklusu *Roboti,* a tu apsolutno) zna i za ovu borbu sloga (kao jedinice zvučanja reči) i same reči (kao nosioca smisla): reči se vezuju, istovremeno, i unakrsno, sintaksičkom smislenošću i zvučnom podudarnošću njihovih slogova, podudarnošću koja je van-smislena i protiv-smislena. Ukrštanje, do koga tu dolazi, jeste *u znaku borbe sloga i reči* ili volje za slogom (volje muzičke) i volje za smislenošću reči, a ta borba ostvaruje se tokovima rečenice, ona je sama ta rečenica čija napetost je ponekad izvanredna i čija budućnost je, uvek, neizvesna (uvek težnja za podudarnošću slogova, za unutrašnjim rimovanjem reči tokom pesme, nezavisno od jedinice stiha, ali podrazumevajući i

rimovanje stihom, *može da zavede reč u neočekivanom pravcu, i uvek reč, u odbrani naslućenoga, a nenađenog smisla, odupire se ovom zavođenju,* ali tako što se kroz to slogovanje dalje traži). Geteanski put iskazuje se ovde ovom težnjom ka suštinskom, prapočetnom u samom jeziku: ako je jezik ovde ono što je za Getea priroda, materija, svet, onda je stvaranje u njemu, ovim dozivanjem i odazivanjem slogova, traženje nekakvog »pra-fenomena« u slučaju svake pesme: *traženje pra-sloga svih slogova,* iz kojih su oni izvedeni, i one pra-reči svih reči. Zajedničko je tu, i dalje, u ukrštaju svih silā koje tvore intuiciju, ali ono je i u jeziku, u onome pra-slogu iz kojeg su »izvedeni« svi drugi slogovi reči: pesma je vraćanje ovome pra-slogu, ona je korenovanje reči, svojevrsna *muzička dedukcija reči pravcem ka tome jedinstvenom, zajedničkom slogu kao svojevrsnom zajedničkom sadržatelju,* ali i zajedničkom količniku svih reči, tako da se reči odabiraju prema ovome slogu i tako da je pesma traženje i osvajanje tog sloga, u svesti, i to tim više što je svaki drugi objedinjavajući fokus (tačka ravnoteže) ovde u dubljoj problematičnosti.[99] Analogije, koje je romantičarski tražio Vinaver, tražeći nekakav ključ za »prirodu«, koja je, sva, »šifrovani tekst u koji treba pronići. Treba naći ko se i kako s čime podrazumeva i saglašuje, ovaj je svet sve sama šifra, sve sama analogija«,[100] javljaju se ovde kao zvučne analogije, *u jeziku koji je njegova jedina priroda,* apsolutizovan njegovom apsolutizacijom pokreta kao pokreta u odnosima između stvari, kao pokreta kvantifikacije suprotstavljene kvalitetu (sadržaju, svetu). Jezik je ovde utoliko više svet ukoliko je sâm svet, kao *ideja* o njemu, odlučnije odsutan: *odsustvo ideje znači ovo naglašeno prisustvo jezika ili naglašenu svest o njegovoj strukturi.* To je ovo dozivanje i odazivanje slogova, kroz njihove analogije, ta šifra koja se pokušava ovako da dešifruje, i koja tim pokušajem postaje još tamnija i zamršenija šifra, kad pesma postaje ovo postavljanje obrasca »prirode«, po modelu, uvek, jednoga broja, jedne mere koja se ostvaruje (a koja nije data unapred). Kroz slutnje i gubljenje ideje, kao u nekakvom svetu koji ne uspeva da

[99] Možda je on u tome video i svojevrsnu jezičku fenomenološku metodu, po ugledu na fenomenologiju Mihaila Petrovića Alasa koja pronalazi »matematičke analogije u najdisparatnijim prirodnim pojavama«, u čemu je video izvesnu potvrdu romantizma: u toj težnji, bitno romantičarskoj, da se »ide ka uključivanju razbacanih detalja u celine, u svakojake celine i celine celina« *(Susreti sa nemačkim romantičarima).*

[100] *Susreti sa nemačkim romantičarima*

izađe na svoj sopstveni horizont, sve kao da je ovo »brojanje« slogova, ovo ostvarenje broja, smisleno nepronikljivog, čisto muzičkog, ali neodložnog.

Ako je ovaj modernista obnovio izvestan zvuk i prizvuk stiha srpskog romantizma (u prvom redu Laze Kostića), učinio je to *po moranju ove žudnje za brojem,* za pronalaženjem mere, za zatvaranjem u Sklad. Otuda, njegov stih, koji je »klasičan« (bez obzira na sve metričke kombinacije do kojih je on dolazio, i to pre svega pomeranjem cezure), i čak ponekada i sasvim »starinski«, teži maksimalnoj sažetosti. Najbitniji njegov stih je naglašeno kratak. Ima kod njega i dvanaesterca i jedanaesterca, a ne manje i deseterca, ali su tvorački bitniji njegovi kraći stihovi, šesterac, sedmerac, a posebno je značajan njegov osmerac. Načelo akcije, kao vrhovno načelo ovog pesnika »valovitosti večnog pokreta«, kao valovitosti večnog rada, između ravnopravnih sila koje se neprestano sukobljavaju u duhu kao u svom magnetskom polju (ili polju silā), upućivalo ga je tome osmercu pre svega zato što ga je upućivalo njegovoj osnovi, *četvercu:* on je, od samih početaka ove svoje pesničke pustolovine u znaku nezavršive akcije talasa, znao da se »najkraća, najizrazitija, a prosečna, jeziku prosto urođena, potpuna akcija postiže četvercem«, ističući da je i Gundulić, u *Osmanu,* upotrebio »osmerac (iz dva četvorna članka) jer je to u našem jeziku najizrazitije aktivan stih, a on je hteo značajne akcije i zanosne snage, osim ljupke ljuvenosti«.[101] Ovaj duhovni rodonačelnik modernizma koji neće samo razbiti vezani stih nego će, u pesničkom traženju slobode, i beskraja, da se iskazuje velikom, i opštom, težnjom ka ekstenziji stiha, ka njegovom okeanskom širenju, za razliku od svih drugih modernista kao da je težio stihu što je moguće kraćem i jezgrovitijem. Ovome stihu okretala ga je njegova težnja za analogijama, slogovnim, za muzikom u samoj materiji reči (u njihovim slogovima), a ne manje i ova njegova primoranost na rad: duh je njegov duh rada, duh ovog okeanstva, tog »vala« koji živi savršenom »metričkom« pravilnošću i njenim »računom«, ali koji je jedno beskrajno brojanje, ne broj nego ovo prodiranje brojeva što »muče«, patnja u tome valu, u njegovoj nezavršivosti večnog vraćanja: patnja za onim suštastveno-objedinjavajućim. Tamo gde je drugima duh kao reka, kao napredovanje, omogućavao slobodan stih, označen težnjom ka širenju, ka oticanju,

[101] *Jezične mogućnosti*

Vinaveru je njegov duh večitog vraćanja, bez oticanja, omogućavao jedino ovaj stih maksimalne zatvorenosti, zvučno-slogovne analogije i kratkoće; tim stihom se duh-val iskazuje, ali njime se izražava i težnja za što većim učinkom rada. Dok su drugi modernisti nalazili poeziju odricanjem od rada (čak svesno negovanim umorom ili »nemarom« i »nehajem«, kao Crnjanski), Vinaver je mogao da nađe poeziju samo u vrtlozima vrhunske napregnutosti. Njegova sloboda nije sloboda od rada, već *sloboda za rad;* njegova sloboda nije neka buduća sloboda, već iskustvo slobode kao pretnje oslobođenosti od svega, gubljenjem u beskrajno-stihijnim prostorima. Njegova težnja ka kratkom stihu je težnja ka čvrstom zahvatu u svet i u sebe, ka onoj jednoj jedinoj liniji koju je sanjao utoliko više ukoliko mu je iskustvo Stihije bilo dublje kao iskustvo višesmernosti linija ili iskustvo najavljene katastrofe. Romantičarski stih obnovio se ovde doživanjem katastrofe; on takođe nije neposredno (a najmanje literarno) željen. On je kao i njegovo helenstvo, kao i Laza Kostić, dat udesom duha kao duha broja i mere, samerljivosti, nemoći za beskrajnost, ali i udesom duha koji nije reka, i koji ne zna za napredak, nego jedino za ovaj val što se beskrajno obnavlja, s onu stranu pobede i poraza bilo koje od silā što ga čine, i koji je, upravo zato, najdoslednije iskustvo beskrajnog, i najdublja slutnja gubljenja u njemu. Ta beskrajnost duha u znaku »vala«, okeanskog, kostićevskog, koju čini beskraj nerazrešivosti u njemu suprotstavljenih sila, jeste beskrajnost *nezavršivog rada kao rada u nezavršivom*, rada od koga nema oslobođenja. Vinaverova pesma, u najsrećnijim svojim trenucima (koji su trenuci najveće groznice, ushita i prokletstva), jeste upravo taj rad, to smenjivanje »sile dizalice i sile pritežice«, u napetosti koja nije samo vodila onome duplom četvercu kojeg je on našao u Gunduliću već, daleko više, plodotvornije i sudbonosnije, i osmercu folklorno-romantične lirike, izgrađenom za sadržaje lakoga naznačenja, lirskog (prevashodno ljubavnog) doziva i odaziva. Taj stih (koji će svoju raspevanost naći kod Branka Radičevića, da je dovrhuni u nekim trenucima Zmajevim a zatim da potone na dno zaborava stroge sumornosti Vojislava Ilića i njegovih sledbenika) preobražava se kod Vinavera u stih jake otpornosti i sažetosti, velike vibrantnosti, gibak kao čelična opruga: jedino je snaga ovog protivurečja Sklada i Haosa, nađenosti i izgubljenosti, čovečanskog i van-čovečanskog, — tog nerazrešivog protivurečja, — mogla da ga ovako temeljito obnovi i da ga preobrazi, od stiha lakog lirizma čežnje u kojoj se

biće predaje nestvarnosti sveta nerada, u ovaj *napeto-radni stih istine duha kao istine rada,* ili rada istine (ovoga protivurečja), kada nemogućnost razrešenja, konačne odgonetke, same »stvari«, jeste mogućnost ovog rada kao traženja te odgonetke ili kao bića koje sebi dolazi naporom.

Tu nema ostvarenja, i zaista nema rezultata; strah Vinaverov od rezultata ovde se produbljuje upravo žudnjom za apsolutno-stvarnim rezultatom, za apsolutnom sadržinom, izvorom i uvirom svega, za pra-pojavom i pra-rečju, za onom *Knjigom* koja se utoliko više doziva, kao jedinstvena knjiga sviju knjigā, ukoliko je, u iskušenju Stihije, žudnja za Skladom neizbežnija i dublja. Stihovi koje je ovaj pesnik ostavio iza sebe jesu stihovi ovoga traženja i nenalaženja, ovoga velikog radnog napora koji je samo tamo gde nema nađenosti, gde duhu pesnika, i pesmi, ne prethodi neki svet kao dati svet, sa svojom istorijom, gde kao da prethodi samo jedno *veliko, neprihvatljivo i zato mobilišuće Ništa:* pre ovih stihova, i posle njih, kao da nema Vinavera, i kao da nema sadržaja koji bi pesmi vodio kao izrazu. *Tu gde nema pesnika, evo kako nema pesme kao izraza, ali evo kako ima pesme kao stvaranja, kao jednog apsolutnog čina.* Vinaver je uspeo, gubeći se i sluteći, u traženju pesme kao u svome samotraženju, da dođe do nekoliko trenutaka ovoga čina, kao do nekoliko njegovih zvukova, koji nisu u »delu«, u ostvarenosti, ali koji prodiru u duh tamno-zračnim svojim slogom, do onoga korena njegovog koji je, istovremeno, i koren stvaranja. Njegova pesma, u tim trenucima, prevazilazi sebe, ona se rastače kao štivo, dotičući taj prakoren, uvodeći nas u groznice stvaranja, suočavajući nas, kroz te groznice, sa samim *problemom stvaranja* kao sa osnovnim čovečanskim problemom. On kao da je u najvišim trenucima svoje lirike (od kojih su najblistaviji, verovatno, u poznim njegovim pesmama, u ciklusu *Roboti,* i koji su *atematski ili napor ka temi i motivu,* kao ka odgonetki, kao ka samome nalaženju Vinavera u Vinaveru) uvek pisao samo iz jedne »teme«: iz ove teme stvaranja, ili teme o stvaranju, koja prevazilazi svaku temu jer je pra-tema svake teme i nekakav pra-motiv svakog motiva, jezgro koje zrači iz svakog materijalnog oblika. Značaj ove poezije je *značaj zračenja ovog jezgra,* i zvučanja ovoga osnovnog zvuka, ispod svih drugih zvukova, tog zvuka u kome se sreću jeza i ushićenje i kome će pažnja buduće poezije i kritike tek da se vrati neminovno: svojim duševnim i duhovnim zrenjem i usložavanjem u čijim samim osnovama je ovaj pesnik naše, čovečanske, tragične lakrdije.

Marko Vranješević

Iščezava, i on, Marko Vranješević, sve nezadrživije, u nepovrat; šta ostaje od njega, skrivenog na dnu slabih, najčešće banalnih stihova, sasvim banalizovanoga jezika? Možda je to samo daleki sjaj ugašenog života, ili sjaj sećanja na život, koji je, međutim, ostao bez reči, bez slika, čak bez zvuka: život zatvoren u stereotipe, podvrgnut njima, bez nade za izlazak. Kao pesnik Pandurovićeve *Misli* (u čijoj antologiji je zastupljen sa sedam pesama, odavno inače zaboravljenih), između dve jesenje, ili zimske, nostalgije za iščezlim detinjstvom, sa dušom koja je »k'o jezero mirno / kad na njega padnu tamne senke sutona«,[1] pun svenuloga cveća, »snova davnih« (»maja«, pre svega), Marko Vranješević pokušao je da dosluti »vanzemaljski sjaj« ljubavi, koji čini da i smrt bude vedra i bezbrižna:

A kad nam se spojiše usne, u blažen utonusmo san
ne znajući da li nas ljubav tad više spaja
ili bliske smrti dah. I blagi razli se mir
srcima našim punim vanzemaljskog sjaja.

[1] *Moja duša, Misao,* 1925, knj. XVIII, sv. 133–134; v. u Vranješevićevoj knjizi *Ljubav,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1962. (Zbirka pesama *Ljubav* bila je namenjena, 1940, biblioteci *Savremenik Srpske književne zadruge,* ali je rat onemogućio njeno objavljivanje; u njoj su pesme ljubavi i smrti koje je Vranješević štampao u časopisima *Srpski književni glasnik, Letopis Matice srpske, Misao, Raskrsnica, Pregled.)*

A zvezdama svud oko nas tad rasu se noć
i zelena sva sinu ko rajski u bajci vrt.
U groznici čudnoj zatreptaše naša tela. . .
O kako će vedra i bezbrižna biti nam smrt!

(U zagrljaju ljubavi i smrti).[2] — »O kako će vedra i bezbrižna biti nam smrt!«, — eto Vranješevića: nije to ljubav, kao smrt, senzacija jedinstva ljubav-smrt; smrt se odlaže, o njoj se govori, ovim povikom bez povika, u budućem vremenu, pa zbog toga ne oseća li se u tome poviku (koji je, izgleda, i najznačajniji trenutak ovih strofa), nešto usplahireno-uplašeno? »Kad nam se spojiše usne«, »blažen san«, »smrti dah«, — šta će u tim klišeima da bude »vanzemaljski sjaj«, koji možda nas čeka tamo gde ljubav jeste smrt, i smrt jeste ljubav, ali tako što, u jeziku, provaljuju se granice između reči *ljubav i smrt*, putem oslobođenja od svakodnevnoga iskustva? Nema groznice tela; ostaje se *izvan* te groznice, u opisu, na nivou rečenice: »U groznici čudnoj zatreptaše tela«. Vreme jezika nije i vreme groznice; nego je vreme groznice prošlo vreme, kao što je vreme smrti buduće vreme. Smrt se odlaže, onako kako se odlaže groznica. Ostaje se negde spolja, uvek negde izvan. Marko Vranješević, onaj najdublji, teško uhvatljiv (sve teže uhvatljiv), ustreptao, ostaje spolja: ne sa stvarima, ne sama stvar, nego posle stvari; sjaj mu nije, ni izbliza, nikada, »vanzemaljski sjaj«, nego sjaj uskraćenosti ma čega »vanzemaljskog«: sjaj nečega propuštenog, izgubljenog, sjaj nekoga života koji se sveo samo na sećanje na život, u neprolaznom, stalnom Vranješevićevom osećanju uskraćenosti. To je sjaj onoga prstena, na ruci ostavljene žene:

Davno je otišao
i nikad se vratiti neće.
A ona ko da ga čeka
sedeć kraj prozora, sama.
Na ruci joj njegov prsten.
Sa tužnim ga osmehom gleda,
a on sve sjajniji biva
dok večernja svija se tama

[2] *Naša iskra* (almanah), 1929; *Ljubav.*

(Prsten na ruci ostavljene).[3] To je Vranješević: taj sjaj bivšeg života, u napuštenosti; reč njegova, da taj prsten u tami sve sjajniji biva, reč je koju traži dramaturgija ove samoće: najviši poetski trenutak, čak jedino iskupljenje ovih stihova, tu je, u tome otkriću prstena koji sve sjajniji biva u tami, ali istina je da je to samo trenutak, kao nekakva vrhunska koncentracija ove tame, i ove čežnje u njoj: sve što prethodi ovim stihovima, jeste tama — sušti stereotip. Sušta banalnost. Tako je i sa stihovima koji slede toj objavi prstena što sve sjajniji biva: tu se gasi sjaj; biće potreban, na kraju ove pesme (jedne od najizrazitijih Vranješevićevih pesama), gest ruke sa tim prstenom: biće potrebno da se ta ruka podigne, u tami, da bi prsten zasvetleo, kao »suza«. Tim gestom završava se pesma, zaokružava se, vraćanjem na već rečeno, ponavljanjem, u kome, međutim, sjaj trne.[4]

[3] Poslednja verzija, u knjizi *Trnje i lovor*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1974. U prvoj verziji, pod naslovom *Prsten na ruci stare devojke (Srpski književni glasnik*, 1939, LVIII, 8; *Ljubav;* u ijekavskoj verziji, u knjizi *Velika smjena*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1948), stihovi su drugačije lomljeni; »Davno je otišao i nikad se vratiti neće. / A ona ko da ga čeka, sedeć kraj prozora sama. / Na ruci joj njegov prsten. S tužnim ga osmehom gleda, / a on sve sjajniji biva dok večernja svija se tama«. U novoj verziji, najčešće je svaka rečenica poseban stih, što kao da usporava ritam, produbljujući pauze koje su se manje osećale u većoj jednoličnosti dužih stihova prve verzije, ali što, takođe, donosi nešto više sugestije unutrašnjeg nemira.

[4] Evo kako to izgleda: »Pa počne da sanja: vidi ga kako s posla vraća se kući / gde, okružena decom, ona ga radosno čeka. / U jednoj ruci poklone za decu nosi, / a drugom im maše, smešeć se izdaleka. / — / I dugo sanjari tako / nepomična, gledajuć u noć gluhu, / sve dok je iz sna ne trgnu ponoćni petli. / A onda drhtavom rukom pređe preko čela, / i kamen na prstenu njenom / u tami ko suza zasvetli«. — U tome je suštinski Vranješević: izgubljeno postaje čarobno, sve i kada je banalno: banalna porodična sreća, zadržana u krugu banalnih motiva i slika (on, koji se vraća kući, s poklonima za decu, ona koja ga čeka, okružena decom), kao u krugu »njegovoga prstena« banalnog simbola banalne bračne vernosti, i na nivou najbanalnije moguće fraze iz priče koja se bezbroj puta priča: »Davno je otišao / i nikad se vratiti neće«), prožeta je ovde svetlošću nečega nadstvarnog koju joj daje svest da je izgubljena. Ali, kao što ova banalnost, sačuvana u osnovnome svom duševnom stavu i govoru, daje nesavladiv otpor svom začaravanju, tako i tama te banalnosti (toga stvarnoga carstva stvarne napuštenosti) daje otpor ovome sjaju. Zato je sve to *na granici banalnog i čarolije*, tame i sjaja, a poetsko jeste upravo u toj neopredeljenosti, u toj »sjajnoj« tami i u tome tamnome sjaju. To je duboko unutarnje drhtanje, i to je neka duboko potisnuta svetlost, osuđena da iščezne. Reč: da prsten »sve sjajniji biva«, jeste reč poetske retorike: njome se ne kazuje sjaj, nego upravo tama napuštenosti; to je protivurečan izraz tame, najviši izraz protivurečnosti ove čarobne

Taj gest ruke, sa prstenom, koja se diže u pokušaju (uzaludnom) da ponovi ovaj sjaj, to je gest vraćanja, ponavljanjem, najbitniji gest samoga Marka Vranješevića, ili gest uskraćenosti koja, u susretu sa sobom, kao da je osuđena na ovaj gest, jer je osuđena da se vrati u beznađe. Bitna pesma Marka Vranješevića jeste pesma ovoga samootkrivanja uskraćenosti. U ispovedno-intimističkoj Vranješevićevoj epohi, ovo vraćanje se javljalo u znaku pandurovićevskog pasatizma, ili nostalgijom za detinjstvom čiji sjaj se pretvara u sjaj »pogrebnih sveća« napuštene crkve,[5] žudnjom za napuštenim domom, u kome čeka samo »mrtva radost belih (. . .) jutara«,[6] ali tamo je to vraćanje u »spomena dragih svet« stilizovano sentimentalistički, u stilu »ustreptalog srca« koje se, ritmički, u odnosu na frazu tekućega govora sveta koji iznuđuje to vraćanje, iskazuje sasvim opreznim, duboko unutarnjim, prožimanjem te fraze izvesnom ustreptalošću, ne dozvoljavajući ni iole izrazitije odvajanje od nje niti potpuno mirenje sa njom.[7] U nešto kasnijoj poeziji saučešća sa

banalnosti, i zbog toga najviši (i, ovde, jedini) trenutak poetskog. Taj sjaj se ne može produžiti. Kada Vranješevićeva ostavljena »drhtavom rukom pređe preko čela, / i kamen na prstenu njenom / u tami ko suza zasvetli«, ona kao da bi da produži sjaj naslućen u prvoj strofi (to Vranješević kao da je »naterao« ovu ostavljenu ženu da još jednom podigne ruku, ne bi li ponovo blesnuo onaj sjaj), ali taj sjaj se tu ne produžava, nego gasi: ovo tumačenje sjaja suzom izraz je nemogućnosti da se on produži. Tumačenje čarolije jeste, i tu, umesto same čarolije: *banalnost pristaje na tumačenje jer ne pristaje na čaroliju.*

[5] »Šta traže ovde tvoje mutne oči, / dečače? / Utehu blagu, / II davni, radosni detinjski san? / — / Tu trepte sada blede pogrebne sveće / i lik Marijin ukočen i tužan. / — / Prikloni glavu svoju umornu / I moli mirni, večni zaborav« *(U crkvi, Misao,* 1924, XIV, 98; *Ljubav).*

[6] »Duboko sad ćuti naš stari dom; / u vazama davno već cvetovi svenuli, / a na dušu sad se slegle, / nekom sivom, olovnom težinom: / — / mrtva radost belih mi jutara, / bolna suza večnih rastanaka, / gorka tuga sviju uspomena« *(Povratak, Misao,* 1924, XVI, 117; *Ljubav).*

[7] To je, *najčešće,* pričanje, u stilu ispovedno-sentimentalističkom: »U belim snovima svojim ja stvaram tvoj lik. / Sećam se: poput meke svile / spuštale se tvoje kose, / i dva tamna cveta ispod rose / snene su ti oči bile. / — / Sreli smo se jednom u dalekom svetu, / gledali se, nemi, u ćutanju dugom, / ustreptala srca, ali jedno drugom / nikad prišli nismo; samo oči naše / blistajući nemo govoriti znaše / kad reč svaka, nemoćna, zaćuti. / A posle nas tužne / daleko, neznani odnesoše puti. /. . ./ Pa ipak sam spokojan, kad s večeri blage / spomena dragih pohodi me svet, / kad kosa tvoja k'o opojan cvet / u snu mi zamiriše, / i tiho mi se smeše tvoje oči drage« *(Nepoznatoj devojci, Misao,* 1925, XIX, 141—142; takođe u knjizi *Ljubav,* s neznatnim ispravkama). Uz asistenciju banalnih »poetizama« (»u belim snovima«, kosa »poput meke svile«, »snene (. . .) oči«, »oči naše / blistajući nemo«), poneki zalutali odlomak iz govora starijih pesnika (ovde Rakićevog: ». . . spomena dragih pohodi me svet«), »ustreptalo srce« uskraćenosti

socijalno uskraćenim bićima, ovo vraćanje lišeno je »ustreptalog«, nenametljivog, moduliranja tekuće govorne fraze, a banalne poetičnosti potisnute su (iako nikada potpuno) pod pritiskom produbljenoga osećanja uskraćenosti, koje ni te male »svečanosti« poetizacije (kao mala samozavaravanja) ne može sebi da dopusti, ali je sam imperativ vraćanja, koji zahteva zaokruživanje pesme, eliptičnim rečenicama, tu izrazitiji, a pesma Vranješevićeva podseća na onu staru kuću, na uglu Njegoševe i Molerove ulice u Beogradu, koju je Vranješević, znatno kasnije (u poslednjoj svojoj epohi), ugledao, otkrivajući na njenoj fasadi godinu svoga rođenja, »više ravnodušan, nego potresen«.[8] Ovo »više ravnodušan nego potresen« jeste kao zadržan bol: kao bol koji je tu, ali koji se potiskuje, samoodbrambenom ravnodušnošću, od koje živi, podjednako, i banalna tekuća fraza (sa ponekim anahronim »poetizmom«, kojeg čuva inercija, fatalnost ove ravnodušnosti) i prigušeno-pričajući ton, kojim se bol rastače u bolećivost, a duh zadržava na nivou bolećive duševnosti što istovremeno može i da gane i da odbije, neumitnošću pobune tvoračkoga duha protiv ove mlake bolećivosti, kao nekakve »žive« smrti, koja socijalnost zadržava na nivou ganutoga, tihog, saučestvovanja, a pesnički govor u »osrednjosti«, kojom se ništa ne gubi, ali kojom se ništa stvarnije i ne dobija.[9] Ta osrednjost

poetizuje svoju uskraćenost, ali tako što tek nenametljivo, blago, modeluje melodijsku liniju pričajućega tekućeg govora, nigde je odlučnije ne napuštajući. Taj nizak tonski nivo ovoga pričajućega govora (tek nešto, iznutra, »ustreptalog«) i ove banalno-sentimentalističke poetizacije u savršenom su skladu: oni su i neumitnost i sredstvo ove duše napuštenosti koja, sama, ništa ne može da napusti, ali koja ništa više ne može, opsednuta svojom napuštenošću, ni stvarno da prihvati, pa zato »ustreptalo« uobličava tu melodijsku liniju i banalno-sentimentalistički je poetizira. Sva sreća je tu gorka sreća ovoga skromnog, bojažljivog, tihog, poetizovanja napuštenosti, koja se pretvara i u napuštenost od tvoraštva, gorka sreća samoutapanja u konvencionalnosti ove poetizacije, kao u nekakvo drhtanje duše koju je sve ostavilo i koju, zato, svesrdno prihvata kliše.

[8] »Šćućurena, ko ozebla starica, čami ona / na uglu Njegoševe ulice i Molerove. / Možda još koji mesec, a možda tek koji dan / ona će stajati tu, pusta i zaboravljena. / S njene fasade već odavno ljušti se malter i kreč, / a sasvim na vrhu, ko jedini ukras na njoj, / još se drži, neveštom rukom vajana, brojka, — / godina njenoga postanka. / — / Zastanem tu, pokraj nje. / više ravnodušan nego potresen, / gledam taj broj na oronuloj kući, — / godinu moga rođenja« *(Kuća koje uskoro neće više biti; Trnje i lovor).*

[9] Marko Vranješević je ». . . jedan poetski momenat bez koga poezija određenoga ne bi ništa izgubila, ali koji je u njoj jedan srednje ugrađeni element njene opšte sadržine. Pesnik bez ličnog akcenta, bez ikojeg podatka koji bi poeziji davao, u sadržini ili u obliku, neki novi kvalitet, on nije bez lirskog

Marka Vranješevića, kao pesnika (i to u onim najznačajnijim njegovim trenucima, kojih ima svega dva ili tri, u celome njegovom, nevelikom, opusu u stihu), jeste osrednjost ovoga njegovoga »više ravnodušan nego potresen«, te zadržanosti njegove između tupoga mira i ravnodušnosti i potresa, koji bi razvalio gluvo zvono te ravnodušnosti iza koje se krije, možda (usuđujemo se samo da nagađamo), ona *melanholija*, od koje se Vranješević, po sopstvenoj ispovesti, pokušavao da spase sviranjem u violinu, za samoga sebe, i koju nije mogao da prepozna ni u Branku Radičeviću ni u Nervalu, jer je ona »strašna osama, ćutanje, nepokretnost«, koja ne dozvoljava nikakav govor.[10] To. pretnja nepokretnosti, to je ono trajno, neumoljivo, surovo, što nije napuštalo ovoga čoveka čije srce je, očigledno, bilo neuporedivo ustreptalije no što mogu da kažu njegovi monotoni, ritmički više-manje »ravni«, redovi, koje je uspeo da ostavi za sobom, i koje je pisao, zaista, kada se od ništavila spasavao sviranjem na violinu: kao slušajući neku muziku koju su, sem njega, mogli da čuju samo njegovi »najbliži prijatelji i rođaci«. Najbolja, najraspevanija, najglasnija pesma ove »osrednjosti« je kao ta violina koju samo najbliži Vranješeviću mogu da čuju: oni koji će, prijateljstvom, velikom usrdnošću, u jednotonoj, siromaškoj njegovoj pesmi da čuju, ipak, neko unutarnje pomeranje, kao

treperenja, a nije ni sadržajno suprotan opštim stremljenjima. Dakle, relativno koristan pesnik na skromnome mestu gde ga je mera talenta postavila« *(Milan Bogdanović*, referat iz 1948, za Vranješevićevu knjigu *Za suncem: Stari i novi*, V, izd. *Prosveta*, Beograd, 1955. — Inače, Bogdanović nalazi da je Vranješević »koristan, jer mu se pesma čita bez osporavanja, ako ne i sa oduševljenjem, i jer mu stihovi ne smetaju da se ukus naše današnje publike pravilno razvija. ako tome procesu ništa i ne doprinose«: Vranješević je, dakle, »koristan« iako ništa ne doprinosi: *on je »koristan« jer »ne smeta«).*

[10] »Još od svojih studentskih dana sviram, amaterski, u violinu. Sviram, naravno, za svoje lično zadovoljstvo i mogli su me čuti samo moji najbliži prijatelji i rođaci. Muzika mi je u teškim časovima uvek bila velika uteha. U godinama teške melanholije od koje sam oboleo 1949, onda kad nisam podnosio ni govor najbližih, mogao sam, u izvesnim momentima, da slušam muziku. Verujem da i njoj imam ne malo da zahvalim za svoje ozdravljenje kao i — pre svega — samopregornom staranju naših lekara-psihijatara koji su me, 1950, otrgli od smrti. (. . .) Kad pesnici govore o melanholiji, oni to obično rade sa izvesnom dozom koketerije, sa obaveznim asocijacijama na Branka (‚lisje žuti . . .'), na Nervala *(La mélancolie)*, jednom rečju, ukorenilo se shvatanje da je to neka pesnička bolest. U stvari, to je strašna osama, ćutanje, nepokretnost, potpuno odsustvo volje ne samo da se stavi nešto na hartiju, nego i da se učini ma i najmanji pokret da bi se uzelo pero u ruku«.

nekakvo kretanje usred te nepokretne apatije, pa i to, uvek, otkrivajući jedini pokret, jedino mogućno kretanje, kao ovaj pokret iz želje, i nade koju ona budi, u beznađe: kao pokret samootkrivanja (samosaznanja) uskraćenosti.

Socijalnost Marka Vranješevića razvila se iz ovoga osećanja uskraćenosti, ali u istome tom osećanju ona nalazi i svoje konačne granice koje, stvarno, nikada neće savladati, tako da može da se učini da je Vranješevićeva pesma osećajnoga saučešća sa uskraćenim bićima, kao metaforama sveta što se upravo drži na njihovoj uskraćenosti, isto toliko otkrivanje toga sveta (posle malograđanske ispovedno-sentimentalističke lirike pasatističkoga egotizma »uzdrhtalog srca«, u stilu »spiritualnosti« sa stranica Pandurovićeve *Misli),* koliko je i samoobjektivizacija Vranješevićeve »osrednjosti« u uskraćenosti. Ukazaće se tu Vranješeviću sâm svet, kao onaj u rudniku Kakanj, pred čijim otvorima je on ugledao sto trideset mrtvih rudara (» . . . U drugom ležahu redu / sada već nimalo nalik na ljude: / ko crni komadi uglja ležahu / drugar do drugara«),[11] svet stravičnog preobražaja čoveka u »crni komad uglja«; ali, najčešće, *lice* koje se javlja na zamućenim vidicima stihova Marka Vranješevića stvarno jeste drugo lice samoga Marka Vranješevića, tako da njegova poezija socijalnoga saosećanja jeste kao neko pozorište u kome postoji samo jedan glumac, koji »igra« jednu istu ulogu (ulogu ove uskraćenosti), i to na isti način: *mizanscen* se menja, i menja se dekor, ali *osnovna situacija ostaje ista* i ostaje ista *dramaturgija* koju ona zahteva. *Situacija:* uvek je to biće koje *gleda* ono što nema, da bi tako njegova uskraćenost došla do svoga samosaznanja; *dramaturgija:* uskraćeno biće, da bi došlo do svoga samosaznanja, od nade vraća se beznađu, ponavljajući uvek isti pokret uvek *istog* vraćanja. *Istog,* jer je *vraćanje nedeljivo,* — jer *vraćanje ne priznaje individualitet.* Tu se, u ovome pokretu vraćanja, rastvaraju, do potpunoga iščeznuća, svi individualiteti, ili sve *razlike.* Stvarno, u ovoj istoj dramaturgiji iste situacije, na istome nivou uskraćenosti, uskraćenost jeste uskraćenost individualiteta: uskraćenost pristaje na individualitete isključivo kao na svoje sopstvene metafore i simbole.

[11] *Kakanj 1934: Trnje i lovor.* (Pod naslovom *Kakanj, Letopis Matice srpske,* 1935, CCCXLIV, 1: ijekavska verzija, sa drugačije lomljenim stihom, u knjizi *Velika smjena;* tu je i uvodna napomena: »U bosanskom rudniku uglja Kakanj, prilikom jedne eksplozije metana 1934. godine poginulo je 130 rudara«.)

Uskraćenost ne pristaje na individualitet, nego samo na »osrednjost«. Jedini genije ovoga čoveka pod gluvim zvonom »osrednjosti« jeste genije uskraćenosti ili genije beznađa. On dozvoljava samo ovu poziciju *gledanja* u ono čega nema, i kojim se poražavajuća uskraćenost u sebi utvrđuje. I on dozvoljava samo vraćanje uskraćenosti sebi samoj, njeno samoutvrđivanje samoosvešćenjem, na najnižem nivou postojanja, koje je, u govoru, nivo standardno-banalnog pričanja bez iznenađenja, čak i bez nade u iznenađenje.

Marko Vranješević? To je *stanje* obezličavajuće uskraćenosti: to je njegova ostavljena žena koja *gleda* u »njegov prsten«; ali to su i njegovi *seljaci* (iz njegovoga, bosanskoga, sirotinjskog, zavičaja), koji, na poljoprivrednoj izložbi, što su im priredila »gospoda«, *gledaju* »čudne sprave / ko prozebli prosjaci gladni / kada pred punom pekarom stoje. / *A onda*, zbunjeni, izlaze teško koračajuć / pod teretom ljute nevolje svoje«;[12] to su sirotinjska deca, koja (pod ovim istim prokletstvom uskraćenosti, koja dozvoljava samo *gledanje*), ». . . u nepristupačne izloge *zure*. / Otud se smeše lutke rumene, / vozovi čekaju na šinama, / i konjici plahi galopom nekuda jure. / — / *Oči* im tada / zasvetle *čudnim* sjajem[13] / okrenute za čas od teške, surove jave: / konjici plahi nose ih dalekim krajem, / vozovi tutnje kroz cvetne doline plave. / — / *A onda* [evo ga, ponovo, to »*A onda*«] se prenu kad ruke nečije / iz izloga dignu koju od tih stvari. / I tuga ovlaži žedne oči dečije. . .«;[14] i to su, najzad (u poslednjim danima Marka Vranješevića, u njegovoj najdubljoj pogruženosti), njegovi *starci i starice*, u jednom beogradskom »stacionaru« za penzionere, koji, » . . . neko na štaki, neko sa štapom, / vukući noge, stopu po stopu, / dobaulja do sobe s televizorom / i smesti se tu u pobožnom ćutanju«, da bi *gledali* prenos svetskog prvenstva u gimnastici:

[12] *Seljaci moga kraja na poljoprivrednoj izložbi;* konačna verzija, u knjizi *Trnje i lovor*. Stihovi iz prve verzije *(Srpski književni glasnik*, 1939, LVIII, 8; ijekavski: *Velika smjena)* nanovo su lomljeni, kao u pesmi *Prsten na ruci ostavljene*. (U prvoj verziji, umesto: »Sve više se uvlače u se gledajuć čudne sprave« bilo je, nesumnjivo manje ekspresivno: »Sve teža ih obuzima tuga dok gledaju te čudne s; ave. . .«, — v. u knjizi *Velika smjena.)*

[13] »*Čudni* sjaj«, kojim ovoj deci »zasvetle oči«, nije li kao sjaj »njegovog prstena« na ruci ostavljene? Čudo počinje tamo gde je nedostižno: to su, svakako, i one »*čudne* sprave« koje gledaju seljaci na poljoprivrednoj izložbi: to je čudo nepoznatog, ali i ovo čudo željenog a nedostižnog.

[14] *Deca bez igračaka; Politika*, 1940, XXXVII, 11352; *Trnje i lovor*. (Ijekavska verzija u knjizi *Velika smjena.)*

Starici što pati od Parkinsonove bolesti
nezadrživo tresu se ruke i glava,
koju ona uzalud pokušava da smiri
makar na tren.
Ponekom od njih uzdah se otme nalik na ropac
dok gleda čarobnu igru na ekranu
i daleke seti se mladosti.

A onda ne sačekaju kraj te čarolije,
jedno po jedno, neko na štaki, neko sa štapom,
vukući noge, stopu po stopu,
odbauljaju — svako do svoje postelje. . .

(Stacionar za penzionere u Diljskoj 2).[15]

To je vrhunac poezije uskraćenosti vrhunski uskraćenog Marka Vranješevića: dramski vrhunac ove anti-dramske uskraćenosti, koja je uskraćenost za dramu, za patos duha i jezika, osuđenost na ovaj govor svakodnevne ravnodušnosti (na taj govor svakodnevice kao ravnodušnosti), na najnižem stepenu tonaliteta, ispod mašte, ali i ispod pesme, na ravni pričanja bez ikakve iluzije (pričanja koje nema šta da ispriča), ili pričanja ove nemoći što se okreće u krug, kao starci i starice, između spavaće sobe u stacionaru za penzionere i sobe s televizorom, između iščekivanja, »u pobožnom ćutanju«, pred ekranom televizora, i vraćanja preko ovoga neumitnog »*A onda*«,[16] kojim se objavljuje pad iz prevarne nade, iz omađijanosti čarolijom onoga što se ne poseduje (i neće se ni posedovati) u stvarnost (neposedovanosti), i koje »*A onda*« javiće se, i kasnije (ali u trenutku neuporedivo manje sugestivnosti), u pesmi *Kameno ostrvo:*[17]

Obilje svetla i vazduha
i plavi preda mnom beskraj
na tren mi zasenjuje vid.

A onda:
kamen, samo kamen,

[15] *Trnje i lovor*

[16] Isto »*A onda*« javlja se i u pesmi *Prsten na ruci ostavljene*.

[17] *Trnje i lovor;* poslednji ciklus: *Per aspera*.

kamenja golog gromade
sve dokle mi pogled seže.
I svetloplavo nebo nad njima.

Nema tu više ni onoga kretanja, kao što je kretanje staraca i starica u stacionaru; to je već potpuna pretnja ukočenosti (ono najviše što je dopustila melanholija?): »strašna osama«, u kojoj svaka stvar skoro potpuno je zatvorena u sebe, kao kamen koji je »samo kamen« (bez neba), ali koja je zato *nema* (osama kao ćutanje stvari zaustavljenog sveta, između kojih nema opštenja). Vranješević, na kamenom ostrvu ove ćuteće osame, da bi se otrgao od te osame makar samo za trenutak, da bi kazao ravnodušnost neba prema čoveku bačenom u kamen, mora da vidi nebo: to traži od njega ovo prokletstvo; ali to traži od njega i jezik: kamenu je potrebno nebo (kao ono njemu suprotno, drugo i drugačije), da bi stigao do svoga verbalnog ozbiljenja. (Tami je potreban »njegov prsten«, siromaštvu sjaj mašina ili igračaka.) Vranješevića traži ovo protivurečje, onako kako ga traži *jezik ili nemirenje sa samoćom,* ali on se, kao mrzovoljno, i kao u sve većoj iscrpenosti, zadovoljava ovde samo time da ga tek samo naznači, opštim potezima, ostajući stvarno *izvan* njega. Kamen ostaje *izvan* teksta; druge stvari i druga bića ostaju *izvan* teksta: *Vranješević ostaje izvan Vranješevića:* njegov govor je samo slabo, umorno (iz godine u godinu sve slabije, sve umornije), *podsećanje* na stvari i bića: njegova poezija treperenje u tome podsećanju, koje ne uspeva da se produbi do sećanja. Banalnost ovoga govora jeste banalnost jezika bez stvari i bića, a pričanje, bez kojeg Vranješevića nema, jeste neumitnost ovoga jezika kome je uskraćena stvar i koji je, zbog toga, kao *uklet da kruži oko nje,* kruženjem koje može, u najboljem slučaju, da »kaže« samo neiskazivu uskraćenost ovoga duha zadržanoga na najnižem stepenu govora, duha koji, suočen sa sobom, ostaje »više ravnodušan nego potresen«: kome je uskraćen čak i potres, da ga spase od ove ravnodušnosti, — *potres koji bi ga od netvoračke bolećivosti bacio putem potencijalno tvoračkoga bola.*

Kao da u svetu nema tog potresa za Vranješevića. Kao da ne pomažu ni sva Vranješevićeva otvaranja svetu: nije li on, još pre nego što je pisao svoje pesme saučešća sa uskraćenima, a takođe i kasnije, za vreme revolucije, pokušavao da se ostvari kao pesnik revolucije i antifašizma, i nije li tu ova banalna fraza tvoračke uskraćenosti ne samo produžila svoju egzistenciju, nego se i uveličala i iskazala još nepomirljivije protivurečna poeziji

zato što je, ovde, lišena svoga formalno-tematskog opravdanja, koji je tražila (a na trenutke i nalazila) u pesmama posvećenim ugašenosti poraženih, uskraćenih, bića?[18] Protivurečna svakom aktivitetu, ona je apsolutno protivurečna revolucionarnom duhu, onako kako je sloboda, koju je Vranješević pokušavao da peva, pozdravljajući etiopski otpor (1935) italijanskoj fašističkoj agresiji, bezizlazno protivurečna ovakvome govoru: »... Samo takvom krvlju su pisane / najuzbudljivije strane istorije / i zalivena djela što k besmrtnosti vode. / Veliko tvoje srce / u grudima sinova ti bije / što prkose smrti / pred opojnom draži Slobode«.[19] Njegova nada, pod nemačkom nacističkom okupacijom, gubila se u retorici banalnosti: »Iz tamnih daljina / potmulo tutnji / novoga vremena bat,« »... iz temelja se ruši / svijet laži i zala,«[20] a Jegor Ivanovič Ogordnjikov, »jedan od mnogih« sovjetskih heroja, čije ime čuo je Marko Vranješević u nekoj emisiji Radio-Moskve, i koji je za njega, u okupacijskoj noći, bio izvor samopouzdanja, moralna potpora, nada, ostaje zauvek daleko, apstrahovan stihovima stereotipne fraze, koja sva bića, i sve stvari, nezadrživo udaljuje: »Otsad smo nerazdruživo / vezani zanavijek / čvrstom drugarskom vezom; / otsad on živi u

[18] Godine 1927. napisao je pesmu *Veliki sijač (Književni Sever,* 1928, god. IV, br. 3—4; *Velika smjena),* posvećenu Vladimiru Gaćinoviću, ideologu *Mlade Bosne.* Gaćinović je »veliki sijač«, koji je sejao blagotvorno seme: »... I bogat bješe plod: toliki mladići / u smrt su pošli da život dadnu robu, / i Princip znade besmrtno desnicu dići / da metkom sigurnim otsudnim objavi boj. / ... / Izgubiše se najbolji među njima / u vrtlogu strašne i krvave hajke, / ali ne sluteći da će poslije svih pobjeda / crnog kruha prosit samohrane njine majke; / — / ne sluteći da će ovo kukavno doba / prezreti bijedno zanosa njihovih plam / i mjesto nesrećnom Covjeku — / teletu zlatnom podići hram. / — / Samo ti si nespokojan pošo, Vladimire, / s gorkom slutnjom da će zalud biti sjeme što ga usija ... / Tek misao jedna, ko utjeha svijetla, vodila te tamo / gdje iz krvi rađala se bolna, velika Rusija. / — / I poslednja misao tvoja do njezinih vinu se stepa, / da ozaren nadom na vječni put svoj pođeš. Hej, / ostala je pesma tvoja da nam srca zatalasa: / ‚Sej, drugarice s Volge, crvena zrna Slobode, sej!'« (Poslednji stih je poslednja rečenica iz pesme u prozi Vladimira Gaćinovića *Drugarici* (1916); v. u knjizi Vladimir Gaćinović, *Ogledi i pisma,* izd. *Svjetlost,* Sarajevo, 1956).

[19] *Etiopija 1935; Trnje i lovor.* — Što nije nimalo srećnije od prve verzije; pod naslovom *Etiopija (Vreme,* 1936, XI, 5025; ijekavski, u knjizi *Velika smjena,* datirano: *1935):* »Samo takvom krvlju su pisane najljepše strane istorije / i zapečaćena djela što besmrtnosti vode. / Veliko tvoje srce u grudma sinova ti bije / što smrt su znali da prezru pred opojnom draži Slobode«.

[20] *Jedan od mnogih* (pesma *IX);* izd. *Prosveta,* Beograd, 1945; takođe u knjizi *Velika smjena.* Prva pesma poeme, potpisana *M. Orlić,* objavljena je u *Glasu Jedinstvenog narodno-oslobodilačkog fronta Srbije,* maja 1943.

cijelom mom biću, / u mislima mojim, u snovima, / nedostižno hrabar i lijep, / jedan od bezbrojnih boraca / nepobjedive Armije / što plamenim ispisuje slovima / vječni, ponosni ep!«[21] Očigledno, Marka Vranješevića je ovde na pričanje u stihu upućivala njegova želja da pesnički odjekne na ovaj istorijski »ponosni ep«: još 1940, napisao je on poemu *Čujem vojsku*, o pobedničkom pohodu Crvene armije,[22] a iste godine kao da ga je, u Krajini, čije revolucionarno buđenje je predosećao i predskazivao, potražio i epski deseterac, tako da je Vranješević jedan od prvih, i sasvim usamljenih, najavljivača revolucionarnog narodnog ustanka koji će da odjekne i ustankom deseteračkoga herojsko-epskoga, seljačkoga, duha.[23] Ali, od tog deseterca ostalo je samo nekoliko odjeka, u jednoj pesmi, koje Vranješević nije ni pokušao da oslušne u stvarnosti živoga govora svoga trenutka, a u njegovome pričanju (dalekom od svake sintetičnosti, pa i one koju nudi deseterac), u poemi *Jedan od mnogih*, neuporedivo je pretežnija od same ove težnje ka epskom Vranješevićeva banali-

[21] *Jedan od mnogih* (pesma *IV*). — »Ono što sam pokušao da izrazim ovom poemom doživeo sam u jesen 1941. godine, u one sudbonosne dane kad su njemačko-fašističke divizije stajale pred Moskvom. Poema je napisana kratko vrijeme poslije istorijske bitke za Moskvu, u januaru 1942. godine« (Vranješevićeva napomena u prvom izdanju poeme).

[22] Poema je objavljena 1940, novembra meseca, anonimno, u banjalučkom *Težačkom pravu*. Posle oslobođenja štampana je u *Politici*, a jedan odlomak objavljen je u knjizi *Velika smjena* (pod naslovom *Čujem vojsku:* »... Varšava, Lijež, Meza, Loara ... / Stari svijet se krha kao trošan brod. / Al kroz tresak boja i krik ranjenika / čujem iz daljina njen pobjedni hod. / . . / Milione vidim ruku kako mašu / ko bezbrojna krila pred radosni lijet: / dočekuju vojsku rada, vojsku mira, / vojsku kakve još ne vidje svijet. / — / Pašću možda dotle, kao mnogi drugi. / Šta mari! Rujna zora već odliva svod ... / Iza ruševina, požara i krvi / čujem iz daljina njen pobjedni hod«). Poemu je Vranješević objavio i u posebnoj knjizi, u sopstvenom izdanju, u Beogradu, 1967. [Osim ove poeme, napisao je Vranješević i kratku poemu, *Govori Moskva*. — v. u knjizi *Velika smjena*, — s ambicijom da u pet pesama stihom evocira osnovne epohe sovjetske revolucije, gubeći se između retorike tekućeg slogana: »Godine pregnuća, godine rada. / Ko da zadrži njen orlovski lijet?« (pesma *III*) i jalovoga pokušaja prilagođavanja srpskoga jezika klasičnom ruskom metru: »Što žalosno Dnjepar šumi, / kakvu tugu nosi on? / Što crn oblak sunce krije. / krvav teče tihi Don?« (pesma *IV*).]

[23] »... Krajino moja, haljino krvava. / ... / Na tom gumnu svakog ljeta kaplje / znoj krvavi sa konja i ljudi; / s krvlju ručak, s krvlju i večera, / krvava te zora iz sna budi« *(Krajino moja; Velika smjena)*. — U osnovi ove pesme je muslimanska narodna pesma o Bosanskoj Krajini, »krvavoj košulji«, gde je »s krvi ručak a s krvi večera«. (*V. Narodne pjesme Muslimana u Bosni i Hercegovini*. Sabrao: Kosta Hörmann. 1888—1889. Drugo izdanje priredio A. Izet Pertev, knj. I, sv. 1—3, Sarajevo, 1930.)

zujuća uskraćenost, kao nemoć za sintezu ili raspričanost jezika bez stvari. *Isto* pričanje, koje se ovde javlja u prividu epskoga, ponavlja se i u pesmama koje je kasnije Vranješević napisao, i koje imaju samo po dve strofe, kao što je pesma *Kapetan Bruer* (od svega šest stihova):[24] »Tvoj poslednji skok u more / skok je u legendu, / kapetane Bruer. / — / Plovi, kapetane, pod svim zastavama, / u svim srcima«. To je potpuno izvan poezije, ali upravo zato što je sama stvar tu apsolutno izvan teksta. Ne samo što tu nema odbleska »legende«, nego nema ni njenoga osnovnog smisla; potrebna je *informacija* (da bi se bar osnovni smisao te »legende« naslutio, daleko od svake mogućnosti za stvaranje naknadnog poetskog utiska), iz Vranješevićeve napomene uz ove stihove: »Holanđanin Kornelius Jakobus Bruer, kapetan broda, našao je smrt u talasima Indijskog okeana spasavajući jugoslovenske mornare posle brodoloma 23. septembra 1967«. Od ovoga kapetana Bruera nije poeziji bliži Če Gevara, legenda kojoj ne treba informacija: »Iz prostreljenog plamenog srca / svetom se / čudesan razli sjaj. / — / On od sada / nije više samo s vama, / geriljerosi«,[25] a pogotovo to nije poginuli sovjetski kosmonaut Vladimir Kolarov: »Bio je zvezda u letu; / ko zvezda je / blesnuo poslednji put. / — / Zanemeli svete, / rečima plamene vere / neka se oglase, pesnici tvoji, — / — / rečima / dostojnim ovog / Gorkijeva sokola«.[26] Nema »plamenog srca« i »plamene vere« u ovome pokušaju da se oni, zatvoreni u najbanalniji slogan, metaforišu na ravni najprizemnije asocijacije. Za pesnika Marka Vranješevića, zatvorenog u ovu banalnost, kapetan Bruer, Če Gevara ili Jegor Ivanovič Ogordnjikov isto su što i gimnastičari za starce i starice, na televizijskom ekranu, u stacionaru penzionera, ili sve one sjajne stvari za njegove negdašnje seljake i sirotinjsku decu: junaci nekoga začaranoga, idealnog sveta, kao iz bajke, koji su se ukazivali na ekranu njegovoga nemirenja sa uskraćenim tvoraštvom, sa pasivnošću, što čoveka pretvara u *oči* koje, čekajući nekakav veliki, »vanzemaljski sjaj«, mogu jedino tek ponekada da blesnu, kao oči njegove ostavljene žene, zagledane u prsten na svojoj ruci, ili njegove večito željne dece. To su te čarolije, i ti čarobnjaci: taj bajkovit svet bezazleno-

[24] U knjizi *Trnje i lovor*.

[25] *Če Gevara; Trnje i lovor*.

[26] *Smrt (Umesto cveta na urnu s pepelom Vladimira Komarova); Trnje i lovor*.

-detinjaste nemoći, ta bića »plamenog srca« »plamene vere«, koja su postajala vanzemaljski sjajna u nemirenju Marka Vranješevića sa postojećim svetom, ali i sa njegovom sopstvenom nemoći u kojoj je, »više ravnodušan nego potresen«, on stizao i do divljenja samoubicama do čijeg sluha ne dopiru »smešni prkosni koraci živih« (njihov hvalisavi zbor: »živeti da je junaštvo / i da ginuti moraju / oni što nemaju snage / za život da se bore«):

Sada ste spokojni i tako srećni
. . .
Duhom sam danas s vama
neznanim, no tako bliskim, i moj stih
ko kandilo gori
nad zaboravljenim vašim grobovima

(Pomen samoubicama).[27] Nije li »vanzemaljski sjaj« »plamene vere« »plamenoga srca« Vranješević tražio i protiv ovoga slabašnoga sjaja kandila koje je, u svome duhu, palio na zaboravljenim grobovima »dirljivo ravnodušnih« samoubica? Banalnost njegovih stihova posvećenih »plamenom srcu« jeste delo njegove nemoći da ovaj sjaj kandila »dirljive ravnodušnosti« rasplamsa u sjaj »plamene vere«; ta »dirljiva ravnodušnost« ostaje, ispod svega, i uprkos svemu, nadmoćna. Jedini stih Marka Vranješevića gori kao kandilo »dirljive ravnodušnosti«; u sudbini njegovoj ima nečega od grobljanskoga mira: »A dopre li šum iz grada / il odjek ljudskog glasa, / ni cvet se ne zanija«.[28] To je, pre i posle svega, taj cvet, nepokretan, nedostižan, s onu stranu šúma i ljudskog glasa, s onu stranu egzistencije i jezika: cvet koji se nezadrživo rascvetavao u Vranješeviću; cvet u koji se, kao u najjezivijoj čaroliji (za nekog drugog pesnika), pretvarao Marko Vranješević.

[27] *Srpski književni glasnik*, 1939, LVIII, 2; *Ljubav, Trnje i lovor.*
[28] *Mir grobova; Reč*, 1926, III, 530 *(Trnje i lovor).*

Aleksandar Vučo

Aleksandar Vučo davao je savet: »Skoro posle svakog većeg dela treba pažljivo oprati ruke«.[1] Među dostojanstvenicima poezije i kulture on se pojavio kao Humor Zaspalo, potpuno obnažen i okačen o »poslednji predsmrtni tramvaj« što se ruši, na jednoj jedinoj noći kroz uzaludnu noć, šapćući naftalinima, karantinima, želatinima, ali i svome sopstvenom »kilavom srcu«:

Želim ti tešku noć

(Humor Zaspalo).[2] Jedan od trinaestorice nadrealističkih apostola, on je za časnom trpezom nadrealizma bio spreman, usaglašavajući se formalno sa doktrinom i mitologijom nadrealizma, da izjavi: »Siguran sam da je svaka Misterija apsolutna stvarnost«,[3] ali mora da je, pri tom, potajno (da ga drugi ne vide) samoga sebe uštinuo za butinu ili, možda, čak i odigao jednu nogu od zemlje, neprimetno ali dovoljno svakome detetu da, govoreći ono što drugi od njega očekuju da kaže, ipak sačuva svoj sopstveni moralni integritet. On sa misterijama nadrealizma otkrovenja nema nikakve veze; čak, on im je savršeno suprotan. Dok oko

[1] *Ako se još jednom setim ili načela*, izd. S. B. Cvijanović, Beograd, 1929.
[2] Sedam pesama; tri pesme objavljene u almanahu *Nemoguće*, Beograd, 1930; kao knjiga *(Nadrealistička izdanja)* 1932.
[3] *Uvod u prvu konačnu knjigu*, 1930.

glave ostalih nadrealističkih pesnika često svetlucaju plameni jezici duha koji odbija savršenstvo literature ali zato što veruje u *savršenstvo totaliteta*, u stilu integralističkog romantizma, ovaj pesnik iz »predsmrtnog tramvaja« uistinu ne veruje ni u kakvo savršenstvo. Ima u njemu nečeg apsolutno ateističkog, nekakve apsolutne deziluzioniranosti: da se, kojim slučajem, našao u Budvi u nekoj noći sličnoj onoj u kojoj se Dedincu, već na njegovom dugom putu ka *Javnoj Ptici*, pričinilo da vidi sebe kako leti nad gradom, ogrnut velikim (romantičarsko-secesionističkim) crnim plaštom, kao nekakav Mandrak nadrealizma,[4] ne samo što ne bi leteo nego, najverovatnije, ne bi ni bio na tom trgu: ostao bi u svojoj sobi, prepuštajući se dremežu, i to sigurno negde ispod kanabea, da bi bio što je više *sakriven:* »Zavlačim se ispod kanabeta, zavlačim se, *krijem se*, tako da mi vire samo noge. Tu ispod kanabeta čuvam to parče sveće, drhtim nad tim krajem zakorelih suza, koji mi je osvetlio mračnu dubinu; tu čuvam taj ispucali, crni kamen iz proklete pećine; tu čuvam to ptičije srce koje mi je začaralo besanu noć«.[5] To je onaj isti Vučo koji je, pred licem Ristića (u pesmi posvećenoj njemu), pisao ne mnogo pre tog svog zavlačenja pod kanabe:

Kucao sam čitave knjige crnim mravima misli

. . .

Ćutim. Ako se još jednom setim:
Na vrhu, na vrhu
Postoji li još jedan vrh da mu se do kraja posvetim?[6]

Nikada nije pisao nikakve »misli« (najmanje ove kao »crne mrave«), a na ideju vrha mogao je, u najboljim svojim časovima, jedino da odgovori: »Ako se još jednom setim«. Vrh je samouzvišavanje, opsednutost postojećim a još nedosegnutim, možda i pokušaj sećanja na neku sopstvenu izgubljenu veličinu kojoj je usledio pad, progonstvo: u mitologiji vrha uvek je, ma koliko

[4] O tome je Dedinac pisao u knjizi *Od nemila do nedraga* (1957); Rastko Petrović to je opisao u prozi *Ljudi govore* (1931).

[5] *Uvod u prvu konačnu knjigu;* isti motiv javlja se i u knjizi *Ako se još jednom setim ili načela.*

[6] U knjizi *Ako se još jednom setim ili načela;* pesma je posvecena Marku Ristiću.

najčešće duboko skrivena, i neka mitologija pada. Uvek je u njoj *pokušaj sećanja bića na svoju izgubljenu punoću*, na apsolutnost. Aleksandar Vučo to neće; on hoće upravo suprotno: on koji prikazuje sebe kako se zavlači pod kanabe (prvi pesnik srpske poezije koji se odvažio na to), jeste neko ko želi da se spusti najniže mogućno: onaj koji želi da se spusti čak i ismevanjem samog sebe. U njegovom smehu, začetom u knjizi *Ako se još jednom setim ili načela*, a koji će likovati u sedam pesama *Humor Zaspalo*, uvek je ova težnja za spuštanjem na najdublje dno, tamo gde više nema nikakvog predmeta sećanja, gde više ništa ne može ni da se vidi ni da se nađe.

Najviša zapovest Vučova nije zapovest uzvišavanja ka vrhovima, nego zapovest gubljenja u svetu u kome nema ni bića ni stvari, — to je zapovest: »Izgubiti sve osobine«,[7] *ne pripadati nikome i ničemu*, stići u stanje u kome bi moglo da se kaže: »Nikom više ne pripadam. Izašao sam iz onih crta koje su dosad značile moj lik, izašao sam iz linija po kojima bi me poznali još iz daleka. Niko me više ne vidi. Postepeno i sâm zaboravljam kako izgledam i odjednom počinjem da gubim svaki pojam o sebi«.[8] Ne samo što je »velika slabost povezati događaje i praviti istoriju ma kakve vrste«,[9] nego je slabost povezivati i samoga sebe. Slabost je *postojati* u postojećem svetu. To je očajnička pobuna protiv svojinskog (buržoaskog) sveta kao sveta apsolutnog identiteta, onoga u kome je Vučo našao pobunu protiv svake svojine, ali pobunu u doba *Humor Zaspalo* kao očajničku pobunu protiv svakoga svojstva, u žudnji za iščezavanjem iz sveta svojstava pravcem ka fantomskoj nevidljivosti. To je poziv na skrivanje, ili igra skrivalice; Vučo, iz knjige *Ako se još jednom setim ili načela* i pesama *Humor Zaspalo*, igra žmurke sa postojećim svetom, ali tako što tom svetu ne dozvoljava da dođe do svog poretka, što *rasejava* taj poredak; on je redovno pohađao školu nadrealizma (možda revnosnije no mnogo koji drugi nadrealist), ali on nije pesnik *vizionarnog* nadrealizma, pesnik sna »zadržanog« usred jave, nego pesnik *rasejane dremovnosti*, pažnje koja se nije sasvim ugasila, ali koja je dovoljno popustila da bi stvari, koje padaju u njena pomućena i kao tečna još ogledala, mogle da se rastaču, ne uspevajući da stignu ne samo

[7] U istoj knjizi.

[8] Isto.

[9] Isto.

do negdašnjeg svog poretka, nego i do negdašnje svoje čvrstine. *Lakoća* kojom se odlikuju Vučovi stihovi *Humor Zaspalo* jeste lakoća ove dremovne rasejanosti, kada su stvari sveta još tu, ali u pobrkanosti, i kada ta pobrkanost ne izaziva ni veliko ushićenje (kao najava neke nadstvarnosti koja bi imala, po osnovnoj doktrini nadrealizma, da bude suštinska stvarnost), niti očajanje, nego osećanje uspokojavajuće rasterećenosti.

Tu može da bude odjeka nasilja, sećanja na svet koji Vuča ispunjava gađenjem i užasom:

Noću su zujale zukare
Zelene muve mrtvačke
To siluju malu devojku
Na crte krte igračke,

ali sve tu, u toj očajno-humornoj pobrkanosti, jeste pogrešno spojeno, i *greškom oslobođeno od sopstvenog identiteta,* ali i od sopstvene teškoće. »Na crte krte igračke«, — to je nebuloza u kojoj završava sećanje na silovanje »male devojke« (na zelene muve zukare), na njeno lomljenje (na njenu *krtost)* kao na krtost neke igračke: ako se jezik Vučov tu *zaplete,* pa on, posle »crte«, kaže »krte«, zapliće se taj jezik u ovu humornu nebulozu, u koju on kao da pokušava *da potopi* taj svet nasilja i svoje sećanje na njega, svoj sopstveni *jezik* kojim bi to sećanje (taj sami svet u njemu) produžio da traje. Potrebno je, usred ovog sveta nasilja, nešto sasvim malo, da bi se sopstveni jezik *spleo,* da bi se svest zabatrgala, nemoćno (i humorno) u njemu; ne mora to da bude ni latinski jezik, što se lomi na paramparčad u glavi rasejanog đaka:

Rastrgni pojedi zaboga Zaspalo

Svemoć pa ponoć pa nemoć tačno raseci napola
Za ruke dve i oči sve
U srce tvoje humorno

Quis, quid, ubi, quibus, auxilis,
Cur, quomodo, quando?

— dovoljno je i najmanje iskliznuće u grešku, povezivanjem reči u rečenicu po fonemskoj sličnosti (»Na crte krte igračke«), pa da sve isklizne s onu stranu jezika (i sveta) opštenja i saopštenja:

Kaži tati
Noć se klati

U tom troskoku, vrtoglavom, ali izvedenom bez i najmanjega napora, sa motiva nasilja, preko besmisla »na crte krte igračke«, na ovo, prividno tako bezazleno: »Kaži tati / noć se klati« (što je, u stvari, samo jedan lako pevušeći osmerac), u sposobnosti za taj skok jeste onaj suštastveni, nezamenljivi Vučo; ne postoji drugi pesnik, u poeziji ovoga vremena, koji je bio sposoban za ovakve skokove, od motiva do motiva, od jednoga do drugog duševnog stava, preko *ponora* koji dele te motive i stavove, i to uz osmeh, kao cirkuski akrobati na trapezu. U pesmama *Humor Zaspalo* Vučo je *pesnik-akrobata,* prevrtač preko glave, sposoban da se baca s predmeta na predmet, ali uvek s istom lakoćom, i uspevajući nevidljivom ali prisutnom linijom te lakoće da povezuje sve te trenutke svojih stanja i viđenja u jedinstvenu pesmu. Lakoća, koju on pri tome nalazi, i koja kao da »spaja« sve motive pre nego što su oni uspeli i da dođu do svojih reči, jeste sposobnost dece da lete od stvari do stvari, da čak pobeđuju identitet jedne jedine stvari, dece sposobne da u jednoj stvari otkrivaju čitavo jedno (bezmerno) mnoštvo stvari, *dece nesposobne da ma čemu pripadaju,* dece koja su razvejana za svet identiteta ili svet stege.

Vučo je sanjao o deci. On je sanjao da se tim snom o deci preobrazi u basnoslovan hor dece, u onaj možda hor koji ne prestaje da peva u svakom detetu (gde je dete nije jednina: uvek su to horovi i opere) koje, po Bretonovom obećanju, u najmanju ruku »pruža perspektivu nekoliko života vođenih uporedo«.[10] Vučov san, objavljen između žudnje i humorne svesti o njenoj neostvarljivosti: »Pojaviću se jedne noći iza nekoliko drveta u isti mah, i svi će se čuditi kako je to moguće«[11] (san koji je on sanjao ispod onoga kanabea proslavljenog na stranicama *Ako se još jednom setim ili načela?),* šta bi mogao da bude drugo nego

[10] »Ako je sačuvao nešto lucidnosti, on može jedino da se okrene svom detinjstvu koje, ma koliko da su ga unakazali revnosni ukrotitelji, ne izgleda mu ništa manje puno draži. Tu odsustvo svake poznate stege pruža perspektivu nekoliko života vođenih uporedo; on se ukorenjuje u tu iluziju; on želi da upozna samo lakoću, trenutnu, krajnju, svih stvari. Svakog jutra deca polaze bezbrižna« (Andre Breton, *Manifest nadrealizma,* 1924; prevela L. Matić, izd. *Bagdala,* Kruševac, 1961).

[11] *Ako se još jednom setim ili načela*

san o ovih »nekoliko života vođenih uporedo«, san koji u stvarnosti množi i deli, ne pristajući na *jedninu* sebe, na *jedninu* stvari, san o nekakvoj apsolutno metaforičkoj egzistenciji, ili san o nekoj metaforičnosti koja bi bila apsolutna jer bi bila nesvodljiva, jer ne bi mogla nikada da dođe do jedne slike, onako kako ni Vučo, usred te vrhunski metaforičke egzistencije, nikada ne bi došao do svoga lika, do svojih linija? Svakako. Vučo je pisao više makazama nego olovkom, i više je nego sigurno da je mogao da ponovi sa Dušanom Matićem: » . . . makaze su brže od kengura: odsecite čiči brkove i zalepite ih na furunu. Odsecite devojčici nožice i prilepite ih na vrata. Zašto bi vrata uvek bila samo otvorena ili zatvorena; neka pođu. (. . .) Tako se dobija lepak-slika. Slika-prilika, slika-osećanje. Tako se dobija iz nepomičnih slika-grobnica živa slika, život-slika. Tako se spajaju rastavljene zauvek slike i dobijaju se slike kakve vi hoćete: slike želje«.[12] Na ovu lekciju o nadrealističkom kolažu on se odazivao, ne jednom, deleći ushićenje sa decom usred salona u kome može trava da raste i usred sveta u kome krava nosi dva šešira (ili dva peškira, ako mu se to više sviđa):

Čudnovati jedan san:
Pred njime je žuti salon,
U salonu raste trava,
Krava nosi dva šešira,
Jedan šešir crni oblak,
Drugi šešir beli barjak;
Krava nosi dva šešira,[13]

ali nema nikakve sumnje da je on hteo *dalje od ovih slika:* njegov vrhunski san je da postane dete-fantom, dete-kralj nekoga fantomalnog carstva u kome ne bi bila mogućna nikakva slika (nikakav lik, nikakve linije). Ovi nadrealistički kolaži ipak su slike; svet se kroz ove slike seća sebe; furuna kojoj su zalepljene nožice devojčice leti, ali nikada neće pobeći od sećanja na furunu i na devojčicu: lepak kolaža uvek loše lepi, — uvek ostaje neka pukotina u slikama kolaža, pukotina kroz koju kao da »curi«

[12] Dušan Matić, u knjizi A. Vuča *Podvizi družine »Pet petlića«, Nadrealistička izdanja,* Beograd, 1933 (v. u Matićevoj knjizi *Anina balska haljina,* Beograd, 1956). Matić je izradio i kolaže za ovu Vučovu knjigu.

[13] *Podvizi družine »Pet petlića«*

sećanje na svet od koga je kolaž pozajmio svoje elemente. Poredak tog sveta je pokrenut, jer su elementi povezani na način nemoguć u tom poretku, ali ti elementi sećaju se, ipak, sveta: kolaž je na granici između sećanja na svet i zaborava tog sveta; u svakom elementu kolaža sreću se, kroz bezizgledni sukob (kroz sukob koji se nikada neće završiti), postojeće i nepostojeće; kolaž nema svoju stvarnost nego se neprestano otima postojećoj stvarnosti, koju pokušava da pre-obliči. Kolaž je bezizgledan pokušaj bekstva od sećanja. Kolaž igra na granici nesećanja, ali je nikad ne prelazi. Kolaž je pobuna mašte protiv sveta, susret žudnje za neusiljenošću i uslovljavajućeg sveta, san o moćima boga, san da svet nije konačno stvoren, ali san koji se sanja otvorenih očiju usred sveta. On je pobuna protiv sveta, ali nemoćna pobuna ili pobuna infantilno zavisna od sveta, infantilno-parazitski osuđena da bude samo greška u postojećem svetu, greška koju taj svet neprestano preživljava, od jednoga do drugog elementa kolaža neprestano izazivajući sećanje na sebe, i suprotstavljajući se novoj celini koju ti elementi pokušavaju da izgrade. Ako je kolaž uvek *humoran* (gde je kolaž u kome nema humornosti, makar i u najslabijem njenom vidu?), to je zato što je on *infantilno podređen* svetu od koga »krade« elemente (ali bezuspešno: svet ide zajedno sa tim elementima, i dalje, prati ga u stopu, osujećuje njegove namere, ismeva ga), i zato što je njegov duh *svestan* te svoje infantilne podređenosti. Elementi kolaža (nadrealističkog) jesu elementi ovoga sveta koji ostaje, kao nekakav svojom voljom duhu kolaža *nadstavljen* svet, zračeći i dalje, sećanjem, na sebe samog (taj postojeći svet što nepodmitljivo ostaje u senci kolaža), dok ovaj duh kolaža, nastojeći da uzaludno preobrazi svet tim njegovim elementima, samog sebe neprestano »hvata« u podređenosti svetu: ako je kolaž ove vrste humoran, to je zato što je njegov duh svestan nemoći svoje pobune, krajnje prividnosti preobražaja kome stremi, što on »hvata« sebe između ogrešenja prema celini postojećeg sveta ali i prema celini *svoga*, željenog, sveta, koji ne uspeva da se odvoji od postojećeg konačno, i da nađe kroz njega svoju samostalnost. Humornost kolaža jeste ova humornost greške prema postojećem, ali i ova humornost greške prema idealnom. To je humornost detinjasto-nemoćne pobune.[14] Vučo se predavao ovoj pobu-

[14] Vučo smehom poriče svet; ali za to vreme on je smešan i samom sebi: »Kupiću jednu pušku čim se otvore radnje. Kratku, vrlo preciznu pušku, čiji se

ni pokušavajući, po lekcijama nadrealizma, da vidi travu u salonu i kravu sa dva peškira, humornost koja je odgovarala njegovoj infantilno-nemoćnoj pobuni protiv sveta »starijih« (protiv »starijeg« sveta) 1929—1930, ali koja, ipak, nije mogla da odgovara i biću apsolutnog Humora, kao biću apsolutne negacije kojoj je on nezadrživo stremio i koja, ne pristajući ni na šta, ne pristaje ni na kakvu predstavu ili sliku.

Tamo gde je Humor nema slike, nema sinteze. (Tamo gde je mogućna sinteza nema Humora: gde je Humor Weltanschauung-a? ali gde je doktrinarni, gde dogmatski Humor?). Humor pristaje na sliku samo zato da bi je izigrao. Humor se pretvara da traži sliku, ali traži je zato da je ne bi našao. On živi od promašaja. Njegov najveći uspeh je u njegovom najvećem promašaju: posla Humora jesu »ćorava posla«, krajnje bezizgledna, sve do bezizglednosti za sliku, za jezik, pravcem ka prostorima nepredstavljivo-neizrecivog. To su posla Vučova u pesmama

pucanj ni sasvim izbliza neće moći da čuje. Uzidaću pušku ispod mog prozora, tako da niko neće moći da je pronađe. Svakog dana, u određeni čas, izvući ću jednu ciglu, kleknuću pored puške i nišaniću pažljivo, vrlo hladnokrvno. — Mnogi od prolaznika u tom trenutku neće ni sanjati koliko od pokreta mog kažiprsta zavisi njihov život« *(Ako se još jednom setim ili načela).* Samo godinu dana posle ovih Vučovih rečenica, pisao je A. Breton u *Drugom manifestu nadrealizma* (1930) . . . da je » . . . najprostiji nadrealistički čin (. . .) da se, sa revolverima u ruci, siđe na ulicu i dok se može nasumce puca u gomilu«. Ova Bretonova rečenica, koja je izazvala najdublje nesporazume, a koja smisao nalazi tek u kontekstu očajanja dovedenoga do revolta, *posredno* osvetljava Vuča, kao nekakav nepodmitljiv far. Breton kaže: »da se siđe«; on vidi taj silazak, na ulicu, s revolverom u ruci; ima tu patetike gordog dostojanstva, crnog heroizma; Vučo, međutim, u očajanju samoga sebe parodira. Humornost, koja probija iz njegove sanjarije o »kratkoj, vrlo preciznoj pušci«, jeste humornost autodemistifikacije: ako se ne može sumnjati u želju onoga koji ovo piše da oseti zavisnost čitavog sveta od jednoga jedinog njegovog prsta, ne može se sumnjati ni u to da ovaj duh ima savršeni uvid u infantilnost ove želje ili u stvarnost u kojoj je ta želja neostvarljiva. Humor, do koga Vučo tako dolazi, jeste samosvest subjekta infantilizacije. To, očito, nije dete, koje zaista ubija »nevidljivim dodirima«, i koje nikad nije smešno samom sebi: *uvek je smešan drugi;* ovde. Vučo je smešan samom sebi, kao ovaj anarhistički pobunjenik koji čuči iza zida, držeći u rukama nečujnu, vrlo preciznu i sakrivenu »puščicu«, — on je neko »drugi« za sebe. On je za sebe samoga »detinjast«; on je »dete« u punoj svesti o »detinjastim« svojim podvizima, ili nemogućno dete. On sanja dečije snove, ali ovako smejući se, ne napuštajući stvarnost. To je totalan Humor ili totalna demitologizacija. To je Vučo koji igra žmurke, koji se sakriva, ali koji i prikazuje sebe kako se zavlači pod kanabe, dok mu, međutim, izdajnički vire noge (»mučeničke«, sa »paćeničkim« tabanima), Vučo koji ničemu ne može u potpunosti da se preda, pa čak ni svom sopstvenom pozivu na infantilnost.

Humor Zaspalo, u kojima slika doživljava agoniju, slika koja kao da traži sebe ali ne uspeva do sebe da dođe, onako kako jezik tu kao da pokušava nešto da kaže, ali ne uspevajući to govori samo besmislice, koje su humorne i u kojima kao da ništa ne može da se nađe sa samim sobom, u kojima je potpuna pometnja između subjekta i predikata, gde je sve savršena neprilagođenost i, zbog toga, gde kao da neumitno ustaje onaj genije detinjstva kao genije koji se ničemu ne odaziva:

Svu noć je kroz usta ulice
Curila spavaća kafa
Svu noć se u postelji nemira
Pod obrvom krvave tamnice
Na panterskim rukama babice
Porađala trula žirafa.

Jedino dete koje je Vučo našao jeste ovo *humorno* dete, ili dete humorne alogičnosti, dete koje odbija da se odazove, dete na dnu čijeg pogrešnog (humorno-pogrešnog) govora skriven je (ako je zaista skriven?) Vučo iz rečenice najvišeg očajanja: » . . . gadim se što imam ime kojim će me dozvati«,[15] dete koje neće da ima ime, koje hoće da bude bez imena ali koje zato hoće da bude u bezimenom (neimenljivom) svetu, ili u svetu u kome ništa, ni jedna jedina stvar, ne može da se »smiri« u svojim »osobinama«, u svome konačnom identitetu, u svome »imenu«.

Kada govori, ovo dete govori kao neodazivanje (ne-odgovaranje), — *kao sama ne-odgovornost;* jedino načelo sveta koji odbija sva načela, odbijajući odgovornost (odazivanje), jeste načelo ne-odgovornosti. To je apsolutno načelo, ono koje postaje i načelo ovoga govora-ne-govora *Humora Zaspalo,* tog u suštini *dada-govora,* načelo njegovih pseudo-rečenica: nijedan predikat ne sme da odgovara subjektu u rečenici (nijedan predikat ne sme da se odazove subjektu). Ne sme biti nalaženja subjekta i predikata, već svuda mora da bude samo promašaj, samo pogrešna veza. To je totalna negacija koja ne dozvoljava

[15] *Čeljust dijalektike,* anketa u almanahu *Nemoguće,* u odgovoru na pitanje »Smatrate li da za svoj moralni ili misaoni život snosite punu *odgovornost?* I pred kime, ili pred čime? Na osnovu čega ste izabrali ideje ili ličnosti pred kojima biste pristali da odgovarate?«

razvijanje nikakvih motiva, pa ni svojih sopstvenih.[16] Ne-odgovornost je ovde, u jeziku, zabuna i pometnja među subjektom i predikatom, njihovo međusobno *ne-odgovaranje*, uvek neki *lapsus linguae* koji je, međutim, i »lapsus« subjekta, u njegovome samo-traženju, samo-ismevanje subjekta (njegove svesti): zabuna i pometnja subjekta u pometenoj rečenici kao obećanje apsolutne slobode.

Ova tehnika ogrešenja subjekta o predikat (u dremovnoj rasejanosti *Humor Zaspalo* što vezuje pogrešno) javlja se kao tehnika ogrešenja o zavisnost subjekta od predikata. Ovde se

[16] Odbijanje postojeće stvarnosti u pesmama *Humor Zaspalo* ne prestaje da se razvija pravcem ove totalne negacije koja je, međutim, i negacija svojih sopstvenih razloga. Te pesme nesumnjivo sadržavaju izvesne ideološke motive odbijanja postojećeg sveta: »Ćuči na mostu Velikom Postu«, »Umoči pero umoči veru umoči ovna«, »Sílaze hijene sílaze bankari / Sílaze uši ruže i žandari«, »Na pesnici ledeno lenjih požara«, »Cilj je da prođeš kroz standard-pekmez« i, najzad, u dvostihu »Slovenska duša francuski krompir / Slovenska duša francuski krompir«. Kao što je mogućno naslutiti stvarnost metafora »usta ulice« i »spavaća kafa«, tako je mogućno u ovim stihovima naslutiti ideološki stav začet u toj stvarnosti: to je stav odbijanja »Velikog Posta« (kao Velike *bede*), odbijanje *vere*, koja je već naznačena ovim »Velikim Postom« (»Umoči pero umoči veru . . .«), u svetu hijena-bankara i žandara, u svetu u kome još ne dolazi do prevrata (tu se živi »na pesnici ledeno lenjih požara«), u sasvim određenom svetu *srpske buržoazije* koja će, još u vlasti imperativa patrijarhalno-plemenskog *svojstva (svojte)*, u vreme trgovanja sa francuskim kapitalom, posle 1919, i produžavajući racionalizam francuske kulture od pre 1914, da mistifikuje svoju misao kao misao koja sintetički vezuje »slovenstvo« (to jest duševnost, osećajnost) sa merkantilnim racionalizmom (sa »francuskim krompirom«), odnosno kao sintezu Istok—Zapad. (Ove stihove upotrebio je Đorđe Jovanović protiv Rastka Petrovića, u prvom broju *Nadrealizam danas i ovde*, jun 1931.)

Ali, to su elementi ideološkog stava koje *Humor Zaspalo* ne razvija, onako kako ništa ne razvija, ili kako *neprestano prevazilazi svoju sopstvenu motivaciju*, razvijajući se ka apsolutnoj negaciji. Humor je, — i Vučov, — upravo u tom prevazilaženju sopstvenog motiva ili sopstvenog povoda: Humor zatire svoje sopstveno poreklo. On zameće svoje »tragove«, on je najdosledniji ranom Bretonu (»Nedostojno je da neki čovek ostavi trag o svom prolasku na zemlji«), on je nepopravljivi dadaist (i u nadrealizmu), koji se odaziva na Bretona: »Lâchez tout. / Lâchez Dada. / Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse. /. . ./ Semez vos enfants au coin d'un bois /. . ./ Partez sur les routes« (preštampano u almanahu *Crno na belo*), bez porekla, — bez zavičaja, bez oca, — ali i bez sebe samoga, u neprestanome napuštanju sebe, svog razloga. On se ne može svesti na razlog. *Ako je socijalna kritika, on je kritika koja proždire svoje razloge:* totalna negacija koja ne dozvoljava da bude svedena, racionalizovana, »objašnjena«, koja *provocira* objašnjenje onako kako provocira traženje smisla, ali koja *odbija* to objašnjenje, onako kako odbija smisao, u nezavršivoj igri da-ne: smisao-besmisao, ili u igri (beskonačnoj): negacija — negacija negacije.

greška suprotstavlja predikatu, koji određuje subjekt određujući cilj njegovog kretanja kroz rečenicu, ali strogo ograničavajući ga. Ovom greškom, u rasejanosti prema sopstvenoj svrsi, ili sopstvenom predikatu, subjekt kao da se oslobađa od predikata, ali i od samog načela zavisnosti od njih. Sve je »spavaća kafa«: sve je pobrkano, sve je pogrešno, *i smešno* u toj svojoj pogrešnosti, ali sve kao da je, istovremeno, prožeto obećanjem apsolutne neposrednosti: ovde biću kao da je najavljena neposrednost: punoća, u samo-imanju bez posredstva sveta, ali čak, paradoksalno, i bez posredstva samog subjekta. Osnovno protivurečje koje objavljuje

Zato je fabuliranje Humora nemogućno: Humor, ako ide iz fabule, ne vraća se njoj: on se otima fabuli onako kako se otima sopstvenoj istoriji. »Ostaju samo fantomi sopstvenih stvarnosti«: Humor proždire sopstvenu istoriju. U Vučovom iskustvu, ovaj Humor začet u doba *Ako se još jednom setim ili načela*, kao da se odaziva Vučovom pozivu na igru žmurke (koja je, u suštini, jedna *humorna* igra: smeje nam se ono što tražimo ali ne možemo da nađemo, ali tako što i nas, dok ga tražimo, zahvata svojim smehom: vezanih očiju, pruženih ruku, mi pipamo po mraku, po praznini, i smejemo se dok nas ona proždire: »Poslednji Govor. U senci gilotine, ispred zida, sa vezanim očima čekam plotun«): »Gaziti lakim stopalama, koje ne dodiruju zemlju. Ubijati nevidljivim dodirima«. Humor ubija nevidljivim dodirima. On je nevidljiv. On je jedino mogućno ostvarenje Vučovog sna o nevidljivosti: izlazak iz »crta«, iz »linija« sopstvenog lika, gubljenje pojma i o sebi i o svetu, raskomađivanje predstava, ideje, rečenice: »Mislim da je bolje da im bacam komad po komad. Mislim da ću ih na taj način nahraniti, da ću ih prevariti i zavarati im trag« *(Ako se još jednom setim ili načela)*. Humor se ne može prepričati: on nije ni u tim »komadima« nego u bleskovima do kojih dolazi raspadanjem jednoga sveta (i subjekta) na te »komade«, ali u bleskovima *nevidljivim, bez traga*. On je i igra žmurke: obećanje da će se naći, izazov traženja, i »nalaženje« praznine.

On ubija (»poslednji govor . . . «) pre svega onoga ko pokuša da ga prepriča. Uostalom, to je iskustvo i sâm Vučo. Ovo njegovo iskustvo zove se *Poziv na maštanje* (izd. *Prosveta*, Beograd, 1965). To je proza (sastavljena iz niza kraćih odlomaka) u kojoj se nalaze i neke pesme iz tada još neobjavljene zbirke *Alge*, ali i neki stihovi iz zbirke *Humor Zaspalo* koji su tu štampani kao »moto« pojedinih poglavlja, tako da ova proza predstavlja i Vučovo maštanje nad ovim stihovima, pa i njihovo »fabuliranje« i, samim tim, neumitno, pokušaj nekakvog naknadnog njihovog »tumačenja«. Ko voli *Humor Zaspalo* možda ne treba da čita ovu prozu: ona ne samo što ne doseže Humor ove zbirke, nego predstavlja i izneveravanje tog Humora njegovim fabuliranjem, ovom racionalizacijom koja ostaje svemoćna uprkos Vučovom nastojanju da je umanji pribegavanjem metaforičnosti koja je, međutim, tu u službi ovog fabuliranja (kao najčešće i u romanima Vučovim, pisanim posle rata: *Raspust*, 1954, *Mrtve javke*, 1958, *Zasluge*, 1963), u službi ove maštarije Vučove nad sopstvenim stihovima, ovog isplitanja priče oko tih stihova, *stvar tehnike a ne sama bitnost* koja je nesvodljiva onako kako je nesvodljivo biće pesama *Humor Zaspalo*, biće koje je ovde Vučo tražio u junaku što se zove Zaspalo. Humor ne može biti viđen, Humor nema trećeg lica, on

Humor jeste protivurečje identitetu, ali kao obećanje ovog neposrednog samo-imanja bića koje je ne-identično, iracionalno-neizgovorljivo. Ono što »govori« u Humoru jeste iracionalnost nesvodljivog protivurečja koje cepa jezik. Biće kao da traži nesvodljivost Humora tražeći sebe (nesvodljivo); to je grč iracionalnog za samim sobom, za ovim neposrednim samo-imanjem, izvan sveta i izvan rečenice, izvan odnosa subjekt — predikat, s onu stranu sveta (i jezika) predikata, ali i s onu stranu subjekta. Humor (i u Vučovim pesmama *Humor Zaspalo)* jeste rasejanost subjekta za svet uslovljavajućih predikata, ali i rasejanost subjekta za samog sebe, poziv na apsolutnu bezuslovnost ili bezbrižnost, — poziv na bezbrižnost odbijanjem brige za rečenicu egzistencije i za rečenicu jezika. On je odbijanje brige za činioce posredovanja (za predikate), ali sve do osećanja da je i subjekt, vezan za predikat, posredovan predikatom, takođe neka funkcija ove posredovanosti, neko ograničavanje neposrednog samo-imanja, apsolutne (neposredovane) punoće bića. Odbijanje prilagođavanja uslovima postojanja jeste *apsolutno* odbijanje, ili san o apsolutnoj bezuslovnosti, o potpunoj bezbrižnosti; pokret ovoga odbijanja jeste pokret ka idealnoj bezbrižnosti dece, ili pokret ka pre-subjektivnom.[17]

Dete, koje se ukazuje na zamućenim vidicima ovoga sna o bezuslovnom (bezbrižnom), »čistom« postojanju, jeste dete što se rađa u umiranju subjekta, *dete smrtnog zagrljaja subjekta sa apsolutnošću.* Ono je smeh svetu, ali i ovaj smeh subjekta samom sebi: *dete ili agonijski subjekt,* — dete dozivano samoubijanjem

nikada nije »On« nego Ja u raspadanju, unutrašnja stvarnost vrhunske metafore kao vrhunski otvorene dijalektike, stvarnost koja je da-ne stvarnost (između smisla i besmisla, izrecivog i neizrecivog), stvarnost za koju nema predstave i koja proždire svoje sopstveno poreklo. Metafora svedena u knjizi *Poziv na maštanje* od same bitnosti na sredstvo »izraza« jeste jedna *pospoljašnjena* metafora, ili metafora izvan sebe, metafora na sopstvenoj periferiji, onako kako je i Zaspalo iz ove knjige na periferiji humorno-metaforičkog, nevidljivog *Humor Zaspalo.*

[17] Kao da Breton, iz *Confession dédaigneuse (u Les Pas perdus):* »Ne želim da prilagodim svoje postojanje smešnim uslovima, na ovom svetu, svakog postojanja«, *doziva* rečenicu iz *Manifesta:* »Svakog jutra deca polaze bezbrižna«. Odbijanje uslova zahteva njihovo oglašavanje *za smešne,* da bi se stiglo do bezbrižnosti (kao nevođenja brige o uslovima): kao da se jedino na vrata smeha može da uđe u svet bezbrižne dece. Kao da se treba smejati da bi se postalo dete, ali ovako: apsolutnim smehom. Tehnika ovog smeha da li je tehnika neprilagođavanja, odbijanja sveta? (I da li zbog toga postojeći svet uvek zazire od smeha više nego od suze? Onaj svet kome smo *prilagođeni* samo ako nismo deca?)

subjekta, — *dete crnog humora apsolutnosti* (apsolutne neprilagođenosti), apsolutne slobode ili ništavila, ono koje zaista nema ni slike ni imena, dete koje se otrglo čak i od makaza kolaža, koje se otrglo od jezika, dete ili zaborav govora i zaborav imena:

Umoči ovo pero u oko oko u oko najlepši sjaj
Umoči ovo oko u vetar vetar u vetar najlepši kraj
Vetar i Petar Petar i Pavle
Etar i metar metar i gram,

dete što skakuće niz stepenice bezbrižnosti i koje neće stići nijedan doziv, nijedan jezik, nijedno ime.[18] Sve je ta apsolutnost, taj vetar kao »najlepši kraj«: nema kraja, ali nema ni početka, — nema uslovljenosti jer nema predikata, oni su iščezli netragom, ostao je vetar koji je razneo sve te predikate kao slamu, čitav svet, ali koji je razvejao i Petra i Pavla: nema tu ni Petra ni Pavla. Taj vetar što se »umoči« u vetar jeste Petar i Pavle, Petar koji se rimuje sa vetar, koji nije ništa izvesniji subjekt od ove rime, neki *rima-»subjekt«,* trenutak samo, dozvan slučajem rime, odjek ovoga »vetra« u kome mu je sva stvarnost: samo zvučna sličnost, i ništa više nego samo zvuk, ali zvuk koji neće doći do svoje orkestracije, trenutak koji neće doći do svog vremena, subjekt koji neće doći do svojih predikata, koji neće naći sebe onako kako neće naći svoju rečenicu: linija stiha kojim je taj zvuk najavljen iskidana je, posle Petra je već Pavle, Petar i Pavle, ni Petar ni Pavle: ništa: ni etar ni metar. Reč Petar se ponavlja (»Vetar i Petar Petar . . . «), pre nego što dođe ovo prividno-vezujuće »i«, gotovo kao u nekakvom podsvesnom pokušaju ovoga Petra da sačuva sebe od Pavla, u pokušaju osuđenom na neuspeh: Pavle je već tu, ova veza »i« ne povezuje Petra i Pavla, nego rastavlja Petra od Petra, onako kako, u sledećem stihu, metrički savršeno saobraznom njemu, ona ne povezuje etar i metar, nego otkriva njihovu vezu samo po zvuku, produbljujući svest o tome da Petar ne duguje sebe ništa većoj nužnosti nego što je to slučaj sa metrom; on je dete zvučne asocijacije, ili čiste iracionalnosti, čistoga slučaja, kao što je

[18] Dete koje doziva odbijanje sopstvenog života, takvog kakav jeste: kroz talase pesama *Humor Zaspalo* kao da odjekuje, neprestano: »Moj život? Molim vas da o tome ne govorimo« *(Čeljust dijalektike:* u odgovoru na pitanje o odgovornosti).

metar dozvan rečju *etar,* — jedno *lažno* dete; on je slučajan, i nestvaran u toj slučajnosti, jedan privid koji kao da uzalud pokušava da ne bude privid, ali koji hoće te sopstvene pokušaje jer zna da su osuđeni na neuspeh, i da su smešni u svojoj nemogućnosti, onako kako je smešan Vučo koji govori ovim rečenicama, ne govoreći, uronjen sve dublje u sopstvenu prividnost kao samu van-jezičnost. Svakako, on (koji ovako govori, ne odgovarajući, tu gde je sve promašaj Petra u Petru: »etar i metar metar i gram«) ne može se odazvati jer nema imena, — kao što se ne može odazvati ni ovaj Petar ni ovaj Pavle, ali on ne očajava zbog toga, nego (u duboko potisnutoj tuzi) sve dublje uranja u ravnodušnost: zbog toga, na dnu stihova *Humor Zaspalo,* kao na dnu neke mutne vode, kreće se, beskrajno usporenim pokretima neke prapotopske životinje usmerene ka svom još začudo odloženom iščezavanju, jedna nejasna, ogromna i mračna senka, koja bi mogla biti sama senka ravnodušnosti, ili senka ovog apsolutnog Humora koji će Vaše, pre nego što iščezne u njegovim dubinama, pokušati da naznači kao »le sens de l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout«.

Otuda, nošena ovom ravnodušnošću, poezija *Humor Zaspalo,* iako prožeta iracionalno-humornim diskontinuitetom, ne zna za trzaje u trenucima objavljivanja ovog diskontinuiteta, a još manje zna za patetične grčeve, nego se iskazuje pokretima savršeno kontinualnim, u lakoći gotovo besprimernoj, sa spontanošću neuporedivom, dok se Vučo »kači na poslednji predsmrtni tramvaj«:

Kači se moj goli Zaspalo na poslednji predsmrtni tramvaj
Koji na jednoj jedinoj nozi dolazi kroz uzaludnu noć
Na klupu do njene butine stavi svoje slomljeno oko
I reci joj reci joj lagano: želim ti tešku noć

Tešku noć želatini

. . .

Tešku noć parafini
i šuplje drangulije vena

. . .

Tešku noć matavulji
Tešku noć karantini

. . .
Tešku noć buhava željo
Tešku noć kilavo srce.[19]

Pesme *Humor Zaspalo* su osećajno izvanredno složene: njihova osećajna složenost jeste složenost krajnje protivurečnog Humora koji putem ka ne-biću otkriva apsolutno biće, apsolutnu slobodu kao ništavilo ili apsolutno dete (ove apsolutne slobode) kao »dete« ništavila.[20] Niko nije slavio dete kao Vučo, koji je

[19] Ne treba zaboraviti da je ovaj čitalac Lotreamona, a ne samo Remboa, usred patetike romantičarskog nadrealizma, obnovio osmerac srpskog romantizma, odnosno da je susret oštro protivurečnih stvarnosti pokušavao da objavi ovim stihom krajnje melodijske uprošćenosti, tonske bezazlenosti, ali bez ikakvog predumišljaja, pokretom čiju spontanost mu je omogućavala njegova bezbriga prema svemu, a pre svega prema sudbini sopstvene pesme. Pevušeća lakoća duha ne-odgovornosti, koja je jedina u stanju da približi najudaljenije stvarnosti, kao da je dozvala, slobodno od Vučove volje, ovu lakoću tonski bezazlenoga, uprošćenog osmerca (ali i drugih stihova od kojih je srpska poezija uveliko pobegla: šesterca, sedmerca i deveterca, pa čak i — deseterca!), otkrivajući da Lotreamon, iz čuvene njegove rečenice, tako sudbonosne za nadrealizam: *»Beau comme le rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie«,* može da pevuši i osmercem, jer da je njegova proročanska vidovitost nebrižna i *humoristička.* Na osmercima (i drugim »kratkim« stihovima) klackao se Vučo kao deca na klackalicama, *na Malom Kalemegdanu na kome je svaki radni dan nedelja,* dodirujući zemlju postojećeg (i postojeće svesti) tek koliko mu je bilo potrebno da bi se odbacio, ponovo, od nje. u ovom klackanju čiji pokreti uzdizanja i spuštanja kao da ponavljaju pokrete nezavršivog *Da-Ne,* smenom stava i anti-stava, smenom dodira sa zemljom stvarnosti i njenog napuštanja, *bez trzaja,* u lakoći koju poznaje samo igra dece ili igra duha neodgovornosti (neprilagođavanja): duha ni-tamo ni-ovamo, izvan svakog predumišljaja. (Poezija *Humor Zaspalo* svojom apsolutnom spontanošću potvrđuje ono što je Vučo, kasnije, rekao o njenom nastanku: »Kad sam pisao daleko sam bio od pomisli da to štampam: ja sam beležio svoje raspoloženje, u tom nevremenu, hteo sam da ga jednostavno prenesem na hartiju, da ga predam Marku Ristiću koji je tada stanovao u istoj kući, iznad mene, i on koji čuva svaku zabelešku, sačuvao je i to. (. . .) Kasnije, na jednoj izložbi knjiga, u nadrealističkom štandu, ona je bila prodavana, cela zbirčica, — jedan komad jedan dinar«, — D. Adamović, *65 pesnika odgovara: Koju od svojih pesama najviše volite i zašto,* izd. *Narodna prosvjeta,* Sarajevo, 1958.)

[20] Nezaobilazan kao pesnik Humora, A. Vučo je nezaobilazan i kao pesnik ništavila: ima u ovoj njegovoj poeziji Humora više slutnje ne-bića nego u poeziji opsednutoj smrću, pre svega onoj grobljansko-pesimističkoj, pisanoj do 1914. u stilu Pandurovićevog grobljanskog pesimizma koji svojim jednostranim racionalizmom ne samo što izjednačava ne-biće sa smrću, nego ga traži na groblju, što nije ništa drugo, uistinu, nego izraz potpunog odsustva *dijalektičkog* iskustva. Ne-biće nije na groblju nego u apsolutnom Humoru, apsolutna negacija koja razara svaki oblik i svaku predstavu (pa i *predstavu* smrti), a pre svega svaku ideju; pesimizam je pokušavao da izjednači ne-biće sa smrću zato što je, u svom

video, usred najporaznije bede sveta, kako »Jedno je dete u vosku / Najnižeg varoškog rafa / Glodalo bačenu kosku«; on je hteo da pokaže, na ustuk društvene (a ne samo literarne) represije

. . . kako dete ume
Kad stisne u horu proterane zube
Da mokri na trube

(zar ga ne čujemo kako se oduševljeno smeje ovoj vanrednoj svojoj slici?), ali je oglašavao, u beskrajnoj svojoj gladi za njim, idealno-slobodnim, njegovu neuporedivu moć:

Jedno bi dete moglo
(Kad bi samo smelo)
Da zakolje čitavo selo

. . .

Jedno je drvo na drumu
Krvlju koja iz očiju štrca
Čuvalo užasnu šumu

Na ledeno lenjim minama
Na pesnici ledeno lenjih požara

Jedno bi drvo na drumu
Moglo (kada bi htelo)
Da zapali čitavu šumu.

Ali to dete, taj potencijalni požar o kome je on sanjao »na ledeno lenjim minama / Na pesnici ledno lenjih požara«, *spaljivalo je pre svega njegov sopstveni subjekt* (njegovu sopstvenu svest): *Humor Zaspalo* je humorno umiranje, ili umiranje kroz Humor, noć koju Vučova humorno pobrkana svest pokušava da kaže

anti-dijalektičkom, sistematskom (i sistematizujućem) racionalizmu, ostajao veran imperativu predstave, oblika, ideje, pa time protivurečio bezizgledno ne-biću koje je ne-predstava, ne-oblik, ne-ideja, — *raspadanje* predstave i oblika, i kao takvo *humorno* za svest, ono što je za nju besmisleno i što izaziva njenu reakciju smehom. Očajanje je kolevka Humora jer je totalna negacija kao samo-negacija ili samoponištenje putem ka *ravnodušnosti*, otvaranje ne-biću, savršenoj pasivnosti.

samoj sebi, šapćući »tešku noć« želatinima, parafinima i matavuljima (koji su jedino mogući, kao izraz krajnje besmislice, tamo gde Vučo nije Vučo kao što Petar nije Petar), svojoj sopstvenoj »buhavoj želji«, svom sopstvenom »kilavom srcu«.[21] Ali je Vučo, — pesnik koji je među desetinama i stotinama pesnika takozvanog srca, neko vreme jedini uspevao da ima »kilavo srce«, — šapćući ovo »tešku noć« u krajnjoj mogućnoj ravnodušnosti prema svemu, a pre svega prema mogućoj (i tu dosegnutoj) poeziji ovoga šaputanja, — uspeo da se dovine, pokretima čiju spontanost omogućava upravo ova ravnodušnost, ta nemarnost prema sopstvenoj pesmi, — do *apsolutne* poezije koja uspeva da opstane i sa onu stranu semantičkog sloja reči, na krajnjim granicama jezika, ta njegova poezija nađena je na poslednjim padinama bića, usred Humora, » . . . u skoku iz sveta

[21] Zbog toga je ovo dete prisutnije u pesmama *Humor Zaspalo* nego u Vučovim poemama za decu. Njegov jezik je s onu stranu opštenja s drugima, nekakav »tajni« jezik-ne-jezik koji »prati« neuhvatljive pustolovine sveta savršene nepostojanosti, sveta u kome se stvari nezadrživo preobražavaju, brzinom koja im ne dozvoljava da se kristališu u konačne reči, možda i jezik magije što podržava ovo preobražavanje. Kad se dete igra, mrmljajući »reči« ovoga pseudo-jezika, to je *čitav svet* koji se igra, svet koji ne zna za utvrđene razlike između stvari kao što ne zna za utvrđene razlike između subjekata, ali svet *neprobojan*, zatvoren u sopstvenu apsolutnost. *Dete ne može da govori drugoj deci* ovim, suštinskim, svojim jezikom-ne-jezikom, niti tim jezikom-ne-jezikom može da se govori njemu. Dete je nedostižno i neizrecivo, kao apsolutnost: ako je neprilagođeno, njegova neprilagođenost kao da pamti »neprilagođenost« pre-subjektivne apsolutnosti, neprilagođenost na samome pragu prilagođavanja. (Nadrealisti, koji se okreću njemu, nisu li oni koji sanjaju Totalnost? Nisu li — *apsolutisti?)* U jeziku, koji ga sačekuje »gotov«, onako kako ga sačekuju »stvari«, vreba na njega svet izvršenih diferencijacija, ali i svet nejedinstva. Dok otkriva jezik ono kao da mu se, istovremeno, odupire. U njegovome neznanju govora ima i nekog, možda, potajnog htenja tog neznanja, otpora svetu, sopstvenom rastu koji je umiranje deteta: ima neki »dadaista«, ali osmehnut, neka bezbrižnost koja se suprotstavlja brizi imenovanja, identiteta, razlikovanja, — *brizi jezika*.

Vučo u pesmama *Humor Zaspalo* pokušava da se približi ovom pseudo-jeziku pred-subjektivnosti: njegova regresija u infantilnost (snom o savršenoj bezbrižnosti, o potpunoj ne-odgovornosti) jeste regresija ka ovom »tajnom« jeziku (pseudo-jeziku) idealnog jedinstva, odbijanjem postojećeg jezika ili subjekta koji govori njime, u smehu koji izazivaju besmislice rođene u ovom umiranju jezika, ali i u očajanju subjekta koji sluti svoju smrt u ovom humornom umiranju jezika, u protivurečnosti ovoga smeha i ovog očajanja. *(Ravnodušnost* do koje stiže Humor kao do svoje bitnosti nije li ovo »izmirenje« očajanja i smeha?) Ovo humorno umiranje jezika, anti-jezičkom regresijom u infantilnost, možda je, ipak, došlo do najdubljeg svog izraza u pesmi *Zarni vlač*, koju je Vučo napisao zajedno s Matićem, dosledno nadrealističkom odbijanju pesničkog Ja (nadrealističkom pozivu na »kolektivni čin«), ali i dosledno nadrealističkom

ponora / u navigaciju bez sveta svitanja«,[22] koji osuđuje duh svog privrženika na sudbinu kakva je sudbina one *alge-samosmrtnice* ili *alge-kriptomanke (alge kriptogame)*, koje je, »nadevene težnjom da padnu što dublje«,[23] ovaj pesnik video »negde između Hvara i Korčule«,[24] ali uistinu po jednom višem moranju: njegov *Humor Zaspalo* već je dozivao ove alge pozne Vučove poezije, u svojevrsnom naveštenju njihovom, neumitnošću svoje humorne zaverenosti dnu:

Pa legni moj goli Zaspalo u ovu kozinu vlažnu
Polegni polegni algo.[25]

Alga je »sudbina« *Humor Zaspalo:* biće njegovo jeste *algaično.* Alga je budućnost Humora, alga koja je na najnižem dnu bića, ispod svesti, *alga kao prvo detinjstvo bića*, detinjstvo bez sećanja, s onu stranu domašaja svesti, jedna neprobuđenost,

upućivanju na detinjstvo kao savršenu neprilagođenost. *Zarni vlač je* krajnji izraz odbijanja prilagođavanja, izraz odbijanja opštenja — odbijanja jezika. Razbijanje morfološke strukture reči, pravljenjem »reči« čije značenje je jedva uhvatljivo a ponekada i s onu stranu svakog pojmljivog smisla, ponavlja očajno-humornu infantilizaciju pesama *Humor Zaspalo:* »znaj / kako te jošujem višujem tujem samujem titujem / stid / — / i jutraj perjaj evo veçuje mrak / goli se čudni strah i molni zeleni hod / evo evuje dah i leduje gorući brod / — / ja lešno živ / ja lešno živ«. Otud je Vučo s puno razloga mogao ovu pesmu da unese, naknadno, u *Humor Zaspalo,* kao završnu, osmu njegovu pesmu (v. u njegovom izboru *Pesme:* to je prvi deo *Zarnog vlača;* drugi deo uneo je Dušan Matić u knjigu pesama *Bagdala,* 1954): objavljeni prvi put u almanahu *Nemoguće,* u rubrici *Budilnik,* posvećenoj Humoru, ovi stihovi otkrivaju neraskidivu vezu što postoji između apsolutnog Humora i žudnje za povratkom detinjstvu, u apsolutnom odbijanju prilagođavanja, ili vezu između ovog deteta i očajničkog Humora (i humornog očajavanja): vezu između ovoga deteta i ništavila. »Ja lešno živ / ja lešno živ«, — to je ovaj paradoksalno-bezizlazni, očajničko-humorni spoj ništavila i deteta kao apsolutne neprilagođenosti, koja je neprilagođenost i svom sopstvenom subjektu i svom sopstvenom jeziku. *Poezija,* do koje ovde dolazi, pamti i pozni dadaizam i rani nadrealizam, ali pre svega humorno umiranje pesama *Humor Zaspalo.*

[22] *Kriptomanke,* u knjizi *Pesme (Ako se još jednom setim),* izd. *Nolit,* Beograd, 1957; u zbirci pesama *Alge,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1968, ovi stihovi glase: »u skoku iz sveta ponora / u navigaciju svitanja« (pesma tu nosi naslov *Kriptogame),* ali, bez obzira na to da li je to Vučova ispravka (iako bi po svemu morala biti samo *greška),* smislu pesme odgovaraju isključivo stihovi iz knjige *Pesme.*

[23] U istoj pesmi.

[24] U pesmi *Samosmrtnice* (u knjizi *Pesme;* u zbirci *Alge).*

[25] *Humor Zaspalo,* pesma *II.*

neprodorna, jedno lebdenje, *umorno,* u savršenoj ravnodušnosti, i koje će se završiti bespokretnom polegnutošću po dnu. »Pa legni moj goli Zaspalo«, — to je ono što šapuće apsolutni Humor svesti koja mu se predaje, ne pristajući na sebe onako kako ne pristaje na svet, apsolutnim odbijanjem ma kakvog *prilagođavanja;* »polegni polegni algo«, — to je »naredba« koju je Aleksandar Vučo, u vrhunskom času svog predavanja Humoru, šaputao sebi na uho, da bi se tome, dvadeset pet godina kasnije, odazvao u pesmama posvećenim mitologiji alge kao mitologiji neprobuđenog sveta koji samoga sebe proždire.[26] Nije slučajno što je ovaj

[26] Svakako, Vučo gleda algu sa zlim strepnjama, jedva skrivenim. U algama ima nešto fatalističko, alge su za njega simbolička projekcija tamne težnje ka dnu. On ih gleda i pokušava da dozove *sa obale:* on je na odstojanju od njih. Takve su i njegove rečenice, takav je i sâm nadrealizam čijoj osnovnoj inspiraciji ovde Vučo kao da je pokušavao, u većem broju pesama, da se vrati, i to u stilu *posle-nadrealističkog nadrealizma,* odnosno u nastojanju da se iracionalnost osnovnog doživljaja poveže sa racionalnošću, i to zato što bi ova iracionalnost bila tamno jezgro pesme, dok bi izraz, racionalan ponekad do krajnje zaoštrene diskurzivnosti, gradio sebe kruženjem oko tog jezgra, bez želje da ga »kaže«, već u želji da samo naznači njegovu sjajnu tamnost. Taj spoj iracionalne sadržine i racionalnog izraza podrazumeva, pre svega, *odstojanje* prema sopstvenom doživljaju, on je izraz nastojanja da se sačuva bitnost tog doživljaja, ali ovim racionalnim govorom, maksimalno lišenim neposrednog dodira sa osećajnošću, u stilu lirskog *objektivizma.* Sve se uopštava, putem ka nekakvoj apsolutnoj tački iskustva, ka nadvremenosti (pa i nadličnosti), što daje ovoj poeziji izvestan »metafizički« ton: stav pesnika je stav »odozgo« i prema samom sebi.

»I progonjen sobom / U pustoj igri gonjenja«, Vučo ovde pokušava, *usred nesanice* (on je tu pesnik bdenja kao »more čamotnice«, onaj koji piše kad mu se javljaju »Parafernalije / Obespućenih nesnova / Kad mora nadođe čamotnica«, — *Ergela nesanice, Pesma četvrta),* da dođe do lirsko-objektivističke »metafizike« sna: »Ali snovi su pleva ljubavnika / pepeo nezadovoljnika u koži brodolomnika / snovi su izgorele šibice / u mišjim rupama ludaka besputnog / i kratki rukavi u jogi muzejima apsolutnog« *(Algebra subjektivnosti),* što *živi* nadrealizam nikada ne bi mogao da prihvati. Vučo koji zna da su »snovi izgorele šibice« jeste bivši nadrealist, onaj koji više ne sanja i zato pokušava da dođe do »algebre subjektivnosti«, do tog nad-subjektivnog pogleda na sopstvenu subjektivnost, tog pogleda na samog sebe kao i na alge: *odozgo,* sa obale. »Ergela nesanice« u noći poznog Vuča jača je od snova: to je gorko bdenje što pati sa sopstvene gorčine, deziluzionirana budnost što pribegava definisanju snova umesto snevanju: » . . . snovi su modroplave čarolije / prorešetani pokrivači nečega / koje ničim naviačiš nikako / preko nikakve glave / snovi su ima vremena / preko temena nikakvog bremena / — / — ali ja toliko čeznem za snovima / preko nikakve glave / za rekom-tokom ničega / pod krovom snovnih vetrova / za rekom nikakve reke / ima i nema vremena / ima i nema vremena« *(Algebra subjektivnosti).* »Ali snovima nije dato / da shvate sami sebe« *(Polagodnost*

pesnik Humora video algu samosmrtnicu: biće Humora je samosmrtno biće, alga je na dnu umora (posle Humora), alga pre deteta, krajnji (i neumitni) ishod regresije u infantilnost, humor-

između dva vremenska šava): svaki pokušaj shvatanja (opisa) sna izvodi iz sna: to je trenutak između sna i buđenja, između doživljaja i fara svesti upravljenog na njega, *jedva uhvatljiva tanka uzdrhtala linija* koju je Vučo pokušavao ovde da nađe, nastojeći jezikom racionalnog tumačenja iracionalnosti sna da zadrži sebe na samoj ovoj međi, na ovom prelomu racionalnog i iracionalnog, tamo gde su ovi snovi »koje ničim navlačiš nikako / preko nikakve glave«, gde je ovo *uništavilo u najezdi*, »na dancetu iznevremelog vremena« *(Peti san-java — Bogomoljka)*. On hoće san kao što hoće ovaj pad u ne-biće; ali u njemu postoji i otpor tom snu, otpor kao zaloga ovog buđenja, te racionalnosti neutrnute što zadržava na obali.

Mestimično, njegov stih uspevao je (kao u *Algebri subjektivnosti)* da se zadrži u tom neiskazivom prelomu racionalnog i iracionalnog *(da dodirne* tu uzdrhtalu tamnu liniju). Ipak, češće mu ovo iskustvo izmiče, kao što mu izmiče onaj njegov *dvojnik* iz ciklusa *Glagoli, Dvanaesta pesma (Rastanak s dvojnikom — prvo poluvreme)*, koji očigledno nije niko drugi nego *Vučo nadrealista* koga je Vučo napustio posle 1932, i koga je sada pokušavao da vidi:

Doboljevaš dvojniče
na uščima mojih naličja
samotuješ u strugotinama humora
mog razderanog
tinjaš li evo već tunjaviš u suši moje krvi
i mlatislamama ispražnjenih stihova
na međašima umora
mog neoslonjenog

Ne virovitiš više iznova u pameti svojoj
obudovljenoj
naglavce obešenoj o klin tvog jezika
. . .
Reči se tvoje na mojim
Već slažu mrtve bez traga.

U ovim stihovima, iz kojih crno zrači jad, potpun je Vučov samouvid: oni su najkraća mogućna formula njegove poezije iz knjige *Alge*, poezije »na uščima (. . .) naličja« sna, ali i Humora, poezije onoga koji, ako i nije bio nikad snevač, bio je pesnik Humora (tog sna bez snova, te munje što se ne može videti?), i koji prognan je sada iz Humora i može samom sebi da kaže: »samotuješ na strugotinama humora / mog razderanog«. Tu, odista, Vučo ne »viroviti« više »izvore u pameti svojoj / obudovljenoj«: ako je tu »pamet« nekada, u vreme *Humor Zaspalo*, on vešao »o klin (. . .) jezika«, naglavce, ovde ona »tunjavi (. . .) na međašima umora« (to je, zaista, pamet umora posle Humora, »pamet« koja će, u ovim istim buđenjima, ugledati alge-samosmrtnice, sa jedva skrivenim strahom). To je »tunjavljenje« koje će naslućivati poeziju (možda najviše upravo u pesmama o algama), ali koje će voditi i »mlatislamama ispražnjenih stihova«. Ima tu izvornog doživljaja, ali i mrtvog nadrealizma, svedenog na »kliše«, na

nom ravnodušnošću prema svetu i sopstvenoj svesti, možda i kao neka sama »materija« totalne neodgovornosti (ne-odgovaranja, ne-odazivanja), koju je ovaj pesnik dozivao maštajući o krajnjem

puku tehniku. Zbog toga je nadrealizam što ovde traži svoje samotumačenje, uprkos neospornoj *osnovnoj* izvornosti Vučevog doživljaja, najčešće jedan mrtav, *već okoštao nadrealizam* koji usiljeno pokušava da se prikaže živim čak i time što će, »u prašini sećanja« *(Glagoli, Treća pesma)* na nekadašnju svoju izvornost, pokušavati od »opštih mesta« nadrealističke doktrine i poetike, vremenom već neumitno banalizovanih, da napravi stihove: »u spojenim sudovima jave i sna«, »u sindžirima doslovnih značenja«, »mimikrije izgubljenih rajeva« *(Glagoli, Četrnaesta pesma)*. To je nadrealizam što pokušava, mrtav, da se prikaže živim, nadrealizam što u pokušaju svog vaskrsa *posrće kroz blato usiljenosti*, objavljujući »zemlju kuvanu u zejtinu na lakoj vatri osmeha« *(Kriptomanke)*, »u zatvoru kule njene kose na tornju kolena« *(Ljubavnica)*, »Te noći tog dana u haljini zakopčanoj snovima« *(Samosmrtnice)*, nastojeći da svoju »sušu (. . .) krvi« izjednači sa racionalnošću, i nezadrživo srljajući, bez ikakvog humornog opravdanja, stihovima kao što su: »U tvojim konkavnim ustima / . . . / U mojim konveksnim plućima« *(Treći san-java)*, »Odjednom ulovim sebe perforiranog / U leglu vitopernih jezgra« *(Ergela nesanice, Pesma peta)*, »Noć se pašti / U spiralama zauzdanih oprečnosti« (isti ciklus, *Pesma šesta)*. Tu on kao da se vraćao onom nadrealizmu svedenom na »stil«, lažnom, izliterarisanom, koji ga je držao pod vlašću u mnogim trenucima proze *Koren vida* (izd. S. B. Cvijanović, Beograd, 1928), pa čak i u njegovoj knjizi *Ako se još jednom setim ili načela* (inače najvećim brojem stranica izvornoj): »Pružili su mi tabakeru. Kad sam je otvorio bilo je poređano umesto cigareta dvadeset odsečenih prstiju. Razumljivo je, da nisam mogao da pušim« (ili, samo prividno manje »literarisano«, ali potpuno kao ovaj nadrealizam sveden na manir: »Reptilija bez nogu, plamen, kamenjarka, naočarka, šarka, demon, košulja, perfidija, šuštalica, zviždalica, praporac, kobra, gorući jezik, faraon, faraon«).

Pri tome, Vučo ne samo što nije dosezao svoju negdašnju izvornost nego je bio čak sposoban i da *svesno* negdašnjeg sebe izneveri, i to na jedan poražavajući način. Ako je otkrivao, pišući pesme za zbirku *Alge*, da nema povratka početku:

O tornjaj se od mene —
torbaru moj turobni —
početku se ne možeš vratiti
zasopljen lancima bilosti
niti ćeš plamen imela
na plamenu milosti
nemlado zapaliti
u ledenjacima pepela

Krug je sad mrtvih šetnji
bez svitka i dima
u šljakama

(Glagoli, Trinaesta pesma), on je u jednom trenutku ove epohe pokušao i neposredno da se vrati tom početku: to je *Pesma osma* ciklusa *Ergela nesanice*,

nesavršenstvu kao o vrhunskom savršenstvu, i pokušavajući da vidi, upravo okom tog maštanja (još tridesetih godina), »slatkovodne sunđere«: »Izabraću još nesavršeniji oblik: slatkovodne

koja nije ništa drugo nego Vučova nova verzija pesme *Dan*, štampane prvi put u časopisu *Nadrealizam danas i ovde*, 1932, br. 2 (preštampane u zbirci *Pesme*). Ispravke, koje je Vučo izvršio u ovoj pesmi, otkrivaju bezmernost provalije koja ga je tada delila od njegovog sopstvenog negdašnjeg nadrealizma, oličenog u pesmi *Dan* koja je, van sumnje, jedna od najznačajnijih njegovih pesama, ali ne manje i pesma u kojoj kao da je došao do izražaja najbitniji duh nadrealizma, onaj koji otuđenom (ukroćenom, robovskom) čoveku *otuđenog rada* očajnički pokušava da suprotstavi bretonovsku *l'amour fou*, nalazeći u tome i svoje očajanje i svoj Humor, samu svoju *suštastvenost*. Tamo gde »dva čoveka u ropcu nezapamćene ljubavi u zagorelim ustima / zubima drže dan koji će da padne«, gde je ovaj »dan krvopadan radan raščupan i zagoreo« (dan prinudnog rada što ubija ljubav, što rađa ovu »zagorelost«, ovu viziju dva čoveka što zubima drže taj dan, — tu viziju među najmoćnijim vizijama nadrealističke poezije do 1941),

prekoputa gladnih merdevina talasa
prekoputa vrata koja škljocaju stisnutim zubima
prekoputa straha kojim me kao barut premeštaju iz ruke u ruku
prekoputa olinjale, sudbini prepuštene menažerije živih i mrtvih stvorova
prekoputa drugih koji porazno liče na mene,

Vučo je, odbijajući da podeli sudbinu te »menažerije«, *izgovorio*, u jednom dahu, između očajanja i Humora, u humornom očajanju i očajničkom Humoru nadrealističkog apsolutnog nepristajanja, jednu od najblistavijih svojih strofa, dostojnih zbirke *Humor Zaspalo*:

dan u prvi ću dan
u prvi ću radni dan
u dupke ću puni dan
na trbuh tvoj jedini pasti
na trbuh tvoj jedini leći.

Međutim, u knjizi *Alge*, ova strofa dobila je novu verziju:

dan u ovaj ću dan
u dupke ću puni dan
na dno sebe pasti.

Umesto »na trbuh tvoj jedini« tu je ovo »na dno sebe«: umesto očajničkog Humora, to je bezizražajnost koju može da prihvati, bez otpora, svaka građanska »korektnost«. *»Radni dan« ovde je izbrisan netragom, a sa njime i očajnička žudnja za ljubavlju što se rastaće u Humor.* Umesto prve strofe pesme Dan:

Sneg slameno pada na džinovske stope robova
kasom prolaze bičevi ukroćenih kreveta
dva čoveka u ropcu nezapamćene ljubavi u zagorelim ustima

sunđere na mostovskim stubovima. Ko odgovara? — Ako se penjem (ili silazim) od ovih najbednijih životnih uslova pa sve do neprikosnovenog sunčanog centra, bilo bi prirodno, bilo bi

zubima drže dan koji će da padne
dan koji će da crkne preko mlitavog konopca,

ovde su stihovi:

Sneg slameno pada na džinovske stope o s t r v a
kasom doleću kamdžije p o n o ć n i h s l u t n j i
dva č o v e k a - f a n t o m a ukroćena snežnom lavinom
u zubima drže dan koji će pasti
dan koji će crći preko konopca.

Umesto »robova« ovde su »ostrva«, umesto »bičeva ukroćenih kreveta« (nemoguće ljubavi ovih »robova«) ovde su »kamdžije ponoćnih slutnji«, umesto dva čoveka što »u ropcu nezapamćene ljubavi u zagorelim ustima / drže dan« to su »dva čoveka-fantoma«, ali ne »ukroćena snežnom lavinom« nego ukroćena ovim akademizovanim nadrealizmom što stope robova menja u stope ostrva a dva čoveka »u ropcu nezapamćene ljubavi« u dva »čoveka-fantoma«: to je apstraktni, obezopašnjeni, »fantomski« nadrealizam. To je pad autentičnog nadrealističkog stava, ali to je i poetski pad: umesto nadrealističke slike rođene u sukobu želje i stvarnosti, ovaj nadrealizam estetiziran, »uljuđen«, nadrealizam koji više ne može da kaže » . . . na trbuh tvoj jedini pasti« zato što ne zna više za »radni dan«: nadrealizam koji ne zna za Humor zato što ne zna za očajanje u svetu ovoga »radnog dana«. Snaga nadrealističke slike, neosporna u pesmi *Dan*, ovde je izneverena izneveravanjem samog duha nadrealizma koji i san i ljubav i Humor nalazi u sukobu sa stvarnošću. Kada Vučo promeni, između ostalog, stih »prekoputa *gladnih* merdevina talasa« u stih »prekoputa *strmih* merdevina talasa«, onda je to Vučo u kome je mrtvo nadrealističko čulo jer je mrtvo *čulo gladi* (Vučo koji »racionalizuje« metaforu *»gladne* merdevine talasa« u metaforu *»strme* merdevine talasa«, padajući već, nezaustavljivo, niz glatku, bezizražajnu, strminu ovoga racionalizovanja), kao što Vučo koji odbacuje stih: »prekoputa vrata . . . / *Prekoputa straha kojim me kao barut premeštaju iz ruke u ruku*« jeste onaj koji odbacuje nadrealističku vidovitost što nije ništa drugo nego vidovitost ovoga baruta, Vučo koji ne samo što ne može više da bude ovaj barut nego ga se, čak, u susretu sa njim, i odriče, i čak kao bežeći ponovo pod neko »kanabe«, ali ovoga puta ne od drugih nego od sebe samoga — bivšeg nadrealiste.

To je Vučo koji sve više traži plamen od samog jezika, izuzetog od sopstvenog doživljaja, apstrahovanog od iskustva stvarnosti, od sukoba sa njom; on, koji je *jezik uzdizao do poezije odbijanjem jezika* (apsolutizovanjem ma kakvog prilagođavanja postojećem svetu, pa i ovog prilagođavanja samom jeziku), stižući do savršene ravnodušnosti prema jeziku, do pometnje koja je, u toj ravnodušnosti, spajala nespojivo, povezujući očajanje i Humor, pokretom apsolutne spontanosti, sada se, ne jednom, u ovim »strugotinama humora«, u tim »ledenjacima pepela«, *natezao* s rečima, iskivao ih i prekrajao, slagao i razlagao, očekujući od samih reči i ljubav i poeziju: »Budi me *sebedajna* blizinom / još

logično (oprostite!), bilo bi kako hoćete, šta god hoćete na svetu, da ta pusta inferiornost, da to puzeće nemati, to grobljansko ne zauzimati, to avetinjsko ne biti, bude početak, merilo, strašilo

nepoznate ljubavi / u plićalim *mojtvojim* strepnjama / — / *Samozatajna* u krvi *mogtvog* komešanja« *(Prvi san-java).* Njegova lakoća kretanja maticama »idi-mi doði-mi« srca i jezika (u stalnom dolasku i odlasku talasa, u stalnom napred-nazad, u humorno-melanholičnom *klaćenju* koje kao da je osnovni ritmički model njegove humorne nadrealističke pesme), — ta lakoća kojoj je izvor u njegovoj ravnodušnosti prema imperativu pesme, pa i prema samom imperativu jezika, — ovde najčešće umire u njegovoj želji da, po svaku cenu, napiše pesmu, u njegovoj brizi za svoje mesto u literaturi, *u svetu.* (Ali, zbilja, »Que pourraient bien attendre de l'expérience surréaliste ceux qui gardent quelque souci de la place qu'ils occuperont *dans le monde?*« — Breton, *Drugi manifest nadrealizma.)* On očekuje poeziju od retkih reči, od kovanica (»obesposađen«, »namlado zapaliti«, »rebro ti u oko podrovljeno«, — *Ergela nesanice, Pesma deseta),* što će ga zavesti beskrajno daleko od negdašnjeg njega, tako neuporedivo lakog u jeziku, tako oslobođenog kompleksa jezika i kompleksa poezije, sve bliže »kopljima reči u zakopčanim ustima« *(Drugi san-java),* ka poetski neiskupljenim »gongorizmima«: »Makar ti usne nedohvatice — / pišem tvoje usne / — / Makar ti oči nedohodnice — / dišem tvoje oči« *(Sedmi san-java),* i ne mnogo daleko od najverovatnije sasvim nehtenog, ali tu nužnog, krajnje usiljenog romantizma personifikacije, a ne daleko ni od prostora folklora u kome je posle-nadrealistički nadrealizam tražio mogućnosti i podsticaja za sebe: »Ti si ta bajalica / Ršum zvezda trnokopnih podruma / Konjobarko drevna što dereš korito zenice / U prepuklom srcu-suncu / I ludiš češagije u kostreti razuma«, a ponekad ne mnogo daleko i od Vaska Pope: »Jezik ti se zavezao / Oko na potiljak okrenulo / Vreteno krvi zamrsilo / Drobište osušilo / Ždrebe u tebi zagušilo« *(Ergela nesanice, Pesma druga).* — U nastojanju da dođe do preseka racionalnog i iracionalnog, u ovom ogledanju nadrealizma u ogledalima uveliko nadmoćne svesti u knjizi *Alge,* on se ponekad povodio i za Oskarom Davičom, ponavljajući i tehniku i zvuk njegovih »snimaka unutrašnjih pejzaža« nastalih odbijanjem eksplozije metafore, u težnji da se iracionalnost nepredvidljive asocijacije, — ali u okvirima strogo određenog duševnog motiva, — presnimi filmom racionalnosti, putem ka *imploziji* metafore, a ne ka njenoj eksploziji, putem njenoga »razvijanja« (otimanjem od trenutne, munjevite, sintetičnosti) od slike ka filmu, od trenutka ka vremenu, i kao u pokušaju »snimka« tačke u kojoj se sreću trenutak i vreme, večno i prolazno (iracionalno i racionalno), ono što obećava da će se dati simbolisanju (da će se dati jeziku), ali i ono što, — iako ovako u okvirima potpuno sačuvanog racionalnog jezika, — ovo simbolisanje neprestano onemogućava, tako da je simbol tu slepi ili bezizlazni simbol što stalno izmiče tumačenju koje, međutim, stalno i izaziva, — ali i tako da, između simbola i iracionalno-nesimboličkog, ovde sve jeste takođe i između *muzike* jezika, obećane onako kako je obećan jezik, njegovi tokovi, njegovo kretanje u simbolisanju, — i gluvog ćutanja, koje je uskraćenost kretanja i svest o toj uskraćenosti. Ali sve to ostaje na površini, samo odjek na Daviča iz epohe *Flore, Kairosa* i kasnijih zbirki *Tropi* i *Snimci:* »Ali Ljubavi nije dato da bude sebi ravna / u sidrištima spomena / ni tebi kao davna / u vodoravnoj smrti prošlosti / na uščima bez stremljenja« *(Glagoli, Šesta pesma),* »Prenela je puževima mišljenje / koje vlada u koralima / o

delimične ili potpune neodgovornosti«.[27] Oni koji nemaju ne odgovaraju: to je čovečanstvo saterano u »crne grozdove periferija. Na te potisnute hidre sa poluopruženim kracima, koje se zadovoljavaju životom malih životinjica«;[28] ako je Vučo imperativ ne-odgovornosti našao u svetu eksploatacije u kome je načelo odgovornosti zasnovano na načelu svojine, on je taj imperativ apsolutizovao, uzdižući *nemati* do apsolutnog načela. Najviša neodgovornost je u najdubljem nemanju: tamo gde nema čak ni svesti, čak ni jezika: tamo gde su »slatkovodni sunđeri« (kasnije Vučove alge), gde je život uronjen u potpuno svoje nesavršenstvo, gde je on još uvek na najnižem svom nivou, u prvobitnosti *uprkos evoluciji.* Pokret nije pokret ka savršenstvu, nego pokret ka nesavršenstvu, ka najnesavršenijem obliku, ka potpunoj ne-odgovornosti, ka totalnom nemanju, — pokret ravnodušnosti rođene u očajanju, pokret ka savršenoj »neprilagođenosti« postojećem svetu, ali i samom biću, — pokret ka ne-biću. To je razvlašćenje »savršenstva«, oslobođenje od njegove tiranije koje je, u iskustvu ovoga pesnika, i oslobođenje za poeziju Humora i detinjstva koja je nemogućna tamo gde je još moćan imperativ savršenstva,[29] i to je okretanje ka onome detetu koje je Vučo

totalnom problemu života pod vodom / . . . / Onda se najnajnija cela zatvorila« *(Siva eminencija).* Čak i same alge kao da podsećaju na Daviča iz *Flore,* nastale (na osnovu *Anatomije,* iz 1930) takođe u svojevrsnoj obnovi nadrealističke inspiracije, u naporu da se progovori o van-čovečanskom u samom čovečanskom, o biološki iracionalnim prostorima u ljudskosti, ili da se jezikom progovori »u ime bilja«, putem ka otkrovenju totaliteta čoveka i prirode, kroz ljubav i san.

Pa ipak, uprkos svim ovim očiglednim znacima umora, *osnovno* nadahnuće zbirke *Alge* je izvorno: iako opterećeno umorom (i čestim povođenjem za tekućom poezijom), ono je iznuđeno Vučovom potrebom za dodirom sa sopstvenom nadrealističkom prošlošću, u nekoj vrsti nemirenja sa njenom smrću (ali i u svesti o neumitnosti te smrti), a takođe i u potrebi za svođenjem računa: ponegde (a pre svega u pesmama *Kriptomanke* i *Samosmrtnice),* to je uistinu Vučov susret sa duhom ove prošlosti, susret u kome ta prošlost, iako ponekada duboko zapretana, raznedruje svoju bitnost, otkrivajući u Vuču ove zbirke, — a pre svega u Vuču pesama *Samosmrtnice* i *Kriptomanke,* — svoju budućnost.

[27] U anketi *Čeljust dijalektike,* u već navođenom odgovoru na pitanje o odgovornosti.

[28] U istom tekstu.

[29] Imperativ savršenstva protivan je imperativu poezije Humora i detinjstva: to je težnja ka vrhu, i mobilisanost u toj težnji, a ne težnja ka dnu: to je racionalizam, težnja ka celini, a ne težnja ka rasturanju, težnja ka očuvanju, *faraonski kompleks večnosti a ne očajanje i nebriga onih koji, odbačeni (ili odbacujući ovaj svet), žele vreme, prolaznost, smrt, a ne večnost.* To su konačni simboli-znaci, lišeni unutrašnjeg simboličkog pokreta, a ne metafore. (Najveći

toliko hteo da bude ali koje, — ako je regresija ka infantilnosti jaka onoliko koliko je bila u njemu, — vodi ovim bezobličnim stanjima na najnižem stupnju koherencije, rasplinutosti, sluzavoj mekoti u prvobitnosti alge: budućnost ovoga »deteta«, dozivanog odbijanjem sveta, vraćanjem od savršenog ka nesavršenom (od imenog ka bezimenom, od svesnog ka nesvesnom, od jezičkog ka bezjezičkom, od obličnog ka bezobličnom), jeste ova amorfnost ili alga ili ravnodušnost u kojoj se ne čini više ni razlika između života i smrti, gde je sve kao nekakvo međustanje između postojanja i nepostojanja, jedno obećanje koje se, međutim, neće izvršiti, sinteza do koje nikada neće doći. .

Sve je išlo, negacijom, ka tom dnu; sve je, u Vučovom iskustvu, već sadržano u njegovom »Polegni polegni algo«. Mogućno je doviknuti dostojanstvu (onome savršenstva, ali i svakome drugom) u ovom svetu nedostojnom čoveka: »Proričem ti kratak vek, glavato, dostojno dostojanstvo! Proričem ti vrtoglavicu od ovog satanskog, satelitskog vrćenja kojim se tvoja beskrajna moć rasipa u zrno peska, u zujanje dugmeta na koncu«,[30] ali u stvarnosti je to, posle nekoliko trenutaka *poetske lucidnosti*, dozivanje »kratkog veka« ovog Humora što hoće da dođe glave svakom »glavatom dostojanstvu«, pa i samom Ja koje mu se prepušta, tog Humora-samosmrtnika ili Humora--kriptomana. Istina, u pesmama *Alge* nema Humora iz *Humora Zaspalo:* ima čak izvesnog *odstojanja* Vučovog od ovog sveta algi i, u njemu, izvesne racionalnosti (uvek je racionalnost tamo gde je odstojanje? pa je, zbog toga, smanjivanje odstojanja između svesti i predmeta smanjivanje ove racionalnosti, a sama iracionalnost poništena razlika između svesti i predmeta, subjekta i objekta?). To ponekad podseća na poetizovanje opisa iz nekog udžbenika biologije, a ton i atmosfera izveštaja iz »botaničkih predela« neodoljivo oživljavaju u sećanju sanjarije lošeg đaka nad stranicama biologije ili zoologije. Zagledan u te alge

nadevene težnjom da padnu što dublje,

u njih koje »kradu svoje telo«, Vučo izveštava, u stavu gotovo nezainteresovanog svedoka:

deo srpske poezije prve decenije veka je pod kompleksom savršenstva ili »cele lepe pesme« Bogdana Popovića: otuda tu ni najslabijeg traga Humora i detinjstva.)

[30] *Čeljust dijalektike;* u odgovoru na pitanje o odgovornosti.

U botaničkim predelima nečovečne i nepodnošljive
lepote ambisa
otkidaju se katkad sa dna
i amorfne sablasne falange
sa očima zaplašenim kao u ptice namučene vetrom
penju se osuđene
da bez bitke nestanu —
voda ih rastvara i usisava u sebe i ni krv svoju
ne mogu pozajmiti moru,

da bi, posle ovoga opisa *rastvaranja* (tog ispunjenja kobi amorfnosti), i koristeći se sposobnošću, ovde osvojenom, da ostane na odstojanju od svog predmeta, odnosno da se racionalizuje, pokušao da osvoji ravnodušnost koja bi bila u stihovima:

Ali one se ne miču u strujama —
samo crveni trbusi brodova promiču na krovu mora

I mrtve — tek algna kaljuga u peni talasa —
mrtve kad prestanu da se gibaju pomoću bičeva
i čaure im krečne poljube daleke rtove
pronalaze smisao smrti i postaju kurve korisne
jer telo im sadrži velike količine pepela
pepeo mnogo joda
i dobro je spaliti im ostatke u plitkim jamama
dobro je nabrekle i suzne
mešati ih sa cementom i sušiti na suncu

(Kriptomanke). Ali ravnodušnost je ovde samo maska, pokušaj da se sakrije jedan bol, ovaj u vizijama algi koje postaju »kurve korisne« tek kada su mrtve, a koje su nedvosmislena simbolička projekcija duha ravnodušnosti apsolutnog Humora, duha koji se objavljuje ». . . u skoku iz sveta ponora / u navigaciju bez sveta svitanja«, — skokom koji vraća unatrag, na ovo dno svakoga dna, u pasivnost alge. Uzdizanje, u Humoru, jeste kao ovo uzdizanje alge sa dna: to je neki obrnuti izraz padanja, obrnuti izraz zaverenosti mračnom dnu: izraz zaverenosti neprilagodljivosti, totalnom odbijanju, u totalnoj bespredmetnosti, putem ka ne--biću. Alge se prividno uzdižu sa mračnoga dna ka površini ili, još tačnije, one se *uzdižu ka svome prividu;* to je kao uzdizanje u apsolutnom Humoru, uzdizanje vrtlozima totalne negacije. Alge, dok se ovako uzdižu sa dna, bez cilja, uzdižu se ka totalnoj svojoj

besciljnosti (u Vuču, *u nama);* njihovo uzdizanje je, — krajnje paradoksalno, — njihovo padanje. One se, kao i biće zahvaćeno totalnim Humorom, uzdižu zato da bi padale; padanje je razlog ovom uzdizanju, to uzdizanje je ovde ovo paradoksalno *uzdizanje ka padanju,* samo jedna *»optička« obmana,* uzaludna nada za one koji su na obali, koji veruju u mogućnost obale: u mogućnost svrhe, smisla postojanja, oni koji veruju u razložnost obećanja.

Najznačajnije Vučove pesme iz ciklusa *Alge* prožete su pokušajem dozivanja ovih nedozovljivih algi, ove neprobudljive *plazme nehaja,* toga sveta koji krade sebi sopstveno telo, koji je *nadeven težnjom da podne ka dnu:*

Najavljujem im vrućine i leto suvih laveža
reske slatkovodne izvore da oplaknu usta i kukove
brade pune insekata
zvezde porodilje i konje koji guču

I da će svući sluzave košulje i leći bez rakova i ježeva
na mužjake čiste i glatke kao nož
Ali one su mrtve u plazmi nehaja
mrtve pre svitanja.

Nema mogućnosti da se one probude iz te »plazme nehaja«: nema mogućnosti da se ta amorfnost, to *rastakanje,* ma na koji način savlada, na putu ka nekim oblicima, ka nekoj smislenosti, pa čak i onoj (smislenosti) koja je racionalno neizreciva, ali koja je u samome postojanju, smislenom *po sebi* (i nedosežnom jeziku smisla), kao nekakva tautologija apsolutnog smisla postojanja. Eno obećanja te neizrecive jer same sobom date (tautološke) smislenosti postojanja: eno »vrućine i leta suvih laveža«; eno izvora »reskih, slatkovodnih«, u kome bi se mogla isprati usta i kukovi, »brade pune insekata«, — eno, i još lepše, — na vrhuncu ove strofe nenametljive — i pomalo kao potisnute, ali neprikosnovene, ipak, — lepote, i sveta gde su »zvezde porodilje i konji koji guču«, eto *»veštačkog raja« nadrealizma,*[31] onoga što je

[31] »Veštački raj«, — Bretonov izraz za nadrealizam, u *Prvom manifestu nadrealizma,* u susretu sa Bodlerom: »I to je, ako se baš hoće, veoma veštački raj i žudnja za njim podleže Bodlerovoj kritici iz istih razloga kao i ostali veštački rajevi. I zato, analizom tajanstvenih posledica i naročitih uživanja koje može da izazove, mnogim svojim stranama nadrealizam se predstavlja kao jedan *novi porok* koji ne izgleda da bi trebalo da ostane privilegija nekoliko ljudi«.

nastajao prevazilaženjem antinomija, prevazilaženjem ograničenja svesti (koja je nesrećna svest, kao svest o nesreći: svest o isključujuće-nepomirljivom, svest o antinomično zavađenom); — ništa sva ta obećanja ne vrede: alge su »mrtve u plazmi nehaja«. Alge su sáma ta *plazma nehaja* koja se ne može *dozvati,* »plazma nehaja« tako amorfna: tako neizreciva, ali i tako gluva: amorfnost je nedosežna jeziku, onako kako je nedosežna smislu, koji je uobličavajući (koji podrazumeva mogućnost oblika): amorfnost je besmisleno-vanjezičko, ono što ne može da se nađe na putu ka nekoj osmišljavajuće-uobličavajućoj svrsi, ono što je *izvan smisla (oblika) jer je izvan svrhe,* uvek nesvrsishodna amorfnost (ili amorfnost nesvrsishodnosti). »Plazma«, kojoj se ovde sve vraća, kao samome početku, jeste »plazma« početka, pre svrhe, ili »plazma« savršene ravnodušnosti, »plazma« onoga što je ostalo izvan svakog finalizma, »plazma« vanfinalističke amorfnosti, ona koju Vučo hoće (i ne morajući to da zna) samim nehtenjem cilja (koristi, svrhe), samim svojim »nemarom« koji, — izražen doslovce *estetizantski* u njegovoj prvoj knjizi pesama *Krov nad prozorom,* — jeste »nemar« prema ovome svetu svrhe (koristi), ili dozivanje, konfuzno ali neporečno, ipak, sveta bez svrhe, s onu stranu koristi (i iskoristljivosti), — sveta koji ne bi bio »merkantilan«. Alge su obistinjenje ideala objavljenog već u pesmi *Himera,* u zbirci *Krov nad prozorom:*[32]

Pođi još nemaran i spusti se do nabujalih reka
. . .
Pučinom bez brodova da lutam ko besana noć.

One su *stvarnost* ovog nemara, tog ronjenja u nesvesno, te same nesvesnosti, te svesti uronjene u vodu zaspalosti, i koja ne ostavlja nikakav trag, one su materijalno, *fizički* ostvarena zalutalost na pučini bez brodova, ta »besana noć« zalutalosti dozivane oko 1926, a dozvane, *umorom kroz Humor,* samo-negacijom totalne (apsolutne) negacije u času stihova koji objavljuju da su one »mrtve u plazmi nehaja / mrtve pre svitanja«, da se »ne miču u strujama«. One su obdarene da budu *mrtve* u »plazmi nehaja«, one su sama ta *plazma nehaja,* to pra-stanje svakog stanja Vučovog, i kome je on težio odbijajući svaku svrhu u svetu merkantilizma. »Dar moj da se ogrnem tišinom izvan

[32] Ovaj »dučićevski« naslov zamenjen je u zbirci *Pesme* naslovom *Obmana.*

sveta«[33] jeste »dar« alge, jedini njen dar: ovaj dar »plazme nehaja«. Usred »svile« Vučovog estetizma *Krov nad prozorom* kao da je već »dozivala« sebe ova alga, koja je sopstveno svoje rasturanje: »Rasturanje mi je bolest i nekom slabošću tajnom . . .«, »Rasturiću sebe«, »Deobom postajem sve manji i ništa me sakupiti neće«, »Sad znam široka vrata kroz koja izbacujem sebe«:

Ja znam rastapanja čudna kad telo postaje tanko

. . .

A do kraja da se rastvorim tako mi malo još treba

(Rasturanje).[34] Svakako, Vučo je bio ovde veliki »optimist«: njemu je »trebalo« još mnogo da bi se rastvorio: bila mu je potrebna stvarnost, iskustvo njene svemoći, snaga njenoga otpora kao provokacija za njegov sopstveni otpor, za snagu njegove sopstvene negacije, koja će, uveličavajući se putem totalne negacije, da postane i njegova samo-negacija, koja će *humorom* te totalne negacije da ga posveti, zaista, *u ravnodušnost,* u ono »potpuno stanje rasejanosti« koja ne povezuje ništa i koja bi imala da bude, zaista, izraz »rata za nezavisnost«, ali tako da tu može da se kaže: »Živeti i prestati živeti su imaginarna rešenja. Postojano je na drugom mestu«.[35] Slabost Vučove rane poezije jeste u njenoj »napisanosti« (sve do mestimičnih trijumfa stila),[36] u njenom estetizmu: slabost otpora stvarnosti, »pobeđene« bez borbe, s lakoćom koja je tipično modernistička uprkos tome što je, stilski, ova poezija nedvosmisleno paranadrealistička. Pa ipak, u egocentričkom artizmu ove poezije postoji, iako duboko skrivena i estetizantski izvitoperena, ova težnja za odbijanjem prilagođavanja svetu: Vučova *humorna* poezija nastala je njegovom samo-negacijom kao estete, ili intenzifikovanjem duha neprilagođavanja, pojačanim odbijanjem *učešća* u postojećem svetu, koje će se razviti i do odbijanja sopstvene pesme kao samodovoljnog savršenstva, u produbljivanju nemara kao u produbljivanju rasejanosti, tolikom

[33] *Iznad daljina,* u zbirci *Krov nad prozorom.*

[34] U zbirci *Krov nad prozorom;* prvi put štampano u časopisu *Putevi,* leto 1924.

[35] A. Breton, *Manifest nadrealizma* (1924).

[36] On je tu *stilist,* i, kao takav, jedan od *najspretnijih* u srpskoj poeziji ovog vremena.

da ne može više da bude ni *zvučno lepa,* nego ne može više da poveže ni dva najprostija pojma, koja nije u stanju da sačuva ni jedan jedini simbol, koja je totalno desistematizujuća ili totalno onereduiuća, — ali njoj je prva, skrivena, klica ipak u ranoj Vučovoj poeziji.[37] Vuču je bio potreban »porok zvan nadreali-

[37] Nadrealizam će, u poslednjoj svojoj godini (1932), u pokušajima određivanja svoje ideološke poezije, kritiku »leve« književnosti (»socijalne literature«), kao izraza nastojanja dogmatskog utilitarizma, da produbi kritikom modernističke književnosti, i to zato što je »ta književnost bila (. . .) nedijalektička negacija, negacija bez sadržine« (Marko Ristić, *Protiv modernističke književnosti; Nadrealizam danas i ovde,* januar 1932, br. 2). U stvari, modernistička književnost bila je pre svega *pokušaj negacije sadržine.* i to u svakom pogledu: »eterizam« Crnjanskog, kao i njegov »sumatraizam«, jesu pokušaji novoromantičarski stilizovanog indeterminizma; ideal je lakoća pokreta, lutanje nebesima, kao u bestelesnosti, a *praksa* tog ideala pesma koja se ostvaruje blagim »rasturanjima« »stvarnosti, u pokušaju ignorisanja njenog unutrašnjeg, kauzalnog poretka, i to pre svega oglašavanjem »determinante« tamo gde je ona nemogućna.

Upravo taj Crnjanski, koji je svoju anarhističku negaciju rastočio u »sumatraističkom« smešenju, u bludnjama nebesima, i koji je objavljivao, sentimentalistički ironično, kako smrt njegova »zavisi od pevanja tica« (u pesmi *Vetri),* ponavljajući kako »sve je u vezi na svetu«, a težeći da, jednim *pitkim* ekspresionizmom, razreši sve mogućne veze, putem ka izvesnoj *narcističkoj* neodgovornosti, prisutan je u osnovnome *stavu* prve Vučove pesničke zbirke. Njega nema, nikako, u muzici Vučovog stiha, nema ga u organizaciji pesme, ali ima ga u *osnovnom idealu* koji je *ideal bekstva nemarom,* ili *ideal oslobođenja od sveta rasejanošću.* Vučo koji je pozivao sebe: »Pođi još nemaran i spusti se do nabujalih reka / . . . / Da koraci mi nemi putem ne utisnu trag« *(Himera),* jeste Vučo koji će pisati: »Uteši me kad zaronim u disanje jave / Bogatstvom snova iz kutova tajnih / Danas u očima na vrhovima belim / Ja lakši od oblaka kroz prsten daljine plave« *(Ogledanje),* — Vučo bez jednog jedinog traga dodira sa stvarnošću, potpuno »apstraktan« u rečenicama i rečima, s metaforama koje »plivaju« s onu stranu svakog iskustva (koje su labave kao *necentrirani* točak bicikla), i koje ne provociraju nove asocijativne sisteme, a najmanje one koji bi mogli da vode nekom preobražajnom poricanju postojećeg, nekoj novoj »sadržini«. »Vrhovi beli«, lakoća oblaka, prozračnost, — to je i ovde ideal koji dozvoljava da se napiše: »Uteši me kad zaronim u disanje jave«, jer u metafori »disanje jave« nema ni najmanjeg traga »jave« i zato to može da bude »uteha«: to je životno besplatna metafora, daleka od svake *opasnosti* (i zato od svakog nadrealizma: nadrealistička metafora je izazivanje opasnosti, *i socijalne i psihičke,* sukobom racionalnog i iracionalnog, želje i stvarnosti, ideala totaliteta i stvarnosti, oštro sukobljenih protivurečnosti), metafora dozvana pre svega žudnjom za prigušenim, a ipak punozvučnim, strofama koje se ostvaruju meko, zaokrugljeno, i sporo (sa rimama koji padanjem svojim, mekim, blago zadržanim, podsećaju ponekad, iz daleka, i na Rastka Petrovića posle *Otkrovenja).* Ako tu ima neke »nejasnosti«, to je nejasnost u stilu muzičkog simbolizma i, uprkos brojnim tragovima nadrealističke poezije (možda najviše u pesmi *San),* čak i novoromantizma; to je »nejasnost« ovog jezika zaverenog zvučanju, linijama

zam« da bi, u zahtevu za apsolutnim nekonformizmom, došao do humorne rasejanosti alge, ali on je taj »porok« našao nalazeći

mekim, blago zavijenim (pomalo kačiperski precioznim) pri završecima, u času rimovanja, i potpuno u psihologiji modernističkoj (pozno-simbolističkoj, u novoromantičarskoj varijati): »Jer koren je sreće u nejasnim rekama« *(Rađanja, III)*. Osnovno je da se bude ovako bezopasno nejasan, odnosno da se »iz korita« malo izmeste (ali rasejano, lako, bez potresa) reči i stvari: »Van korita misao uzalud nek poteče / — / Prospem slučajno srce ko punu čašu vode« *(Rasturanje)*. Biti »van korita« ovde znači biti s onu stranu »određenosti misli«, — van korita stvarnosti, ili biti »eterično«: »Odbacio sam od sebe sve sigurnosti znake / . . . / Zato su mi noći *eterično* lake / Određenost misli nikad ne usvoje / — / Sa nekoliko osmeha rasturio sam tugu /. . . / *I osetio još nisam svemoć stvarnosti*«. Misao koja *uzalud* teče, ili uzaludnost suprotstavljena stvarnosti, njenoj određenosti, *uzaludnost* kojom je Crnjanski stvarao svoj »eterizam« neodređenosti, svoju rasejanost za stvarnost, odnosno rasejanost za njen kauzalni poredak. *Rasejanost je rasejavanje kauzaliteta*. Crnjanskova reč *zavisiti* javlja se i tu sasvim u duhu Crnjanskovog »sumatraizma« kao indeterminizma: »Od nekoliko oblaka kad se iznenada skupe / Il od jednog broja na zidu neke kuće / Znam da će zavisiti mnogo« *(Uzroci;* to je prva Vučova štampana pesma: objavljena je u drugom, novembarskom broju nove serije časopisa *Putevi*, 1923. Inače, Crnjanski je i neposredno prisutan u ovom časopisu: 1922. štampao je u njemu poemu *Stražilovo*, letnji broj za 1924. uredio je zajedno se Markom Ristićem, s kojim je napisao, i u tom broju objavio, »manifest« posleratne književnosti). Rasturanje je rasturanje »tuge« osmehom uzaludnosti, to je tuga koja posvećuje u svet »van korita«: misao je van korita determinirajućih sila, reč van korita kauzalnog poretka u rečenici: negacija sadržine kao determinirajuće snage stvarnosti, iluzija oslobođenosti rasejanošću za svet, estetizam kao lepota rasejanosti (»Dar moj da se ogrnem tišinom izvan svega«): Vučo koji sanja »Još svilom snova da pomrači pogled / . . . / *Da ne spusti nikad u dubinu kamen*« *(Iznad daljina)*. Vučo koji hoće da bude *izvan i iznad*, pesnik *dendizma*, onaj koji »toliko je bio liriznom nemarnosti u nekom mekom, beskorisnom lepršanju života« *(Ako se još jednom setim ili načela)*, da je mogao da se odaziva ne samo Crnjanskovom kultu nemara nego da se, kroz njegovu želju »da ne spusti nikad u dubinu kamen«, kroz njega produžavao (potpuno bez njegove svesti, ali po jednoj *ironičnoj* neumitnosti) i onaj narcistički estetizam Dučićev iz epohe *Hajd'mo, o muzo! Amo milu ruku:* »Ne! S teškom kotvom ne srljaj duboko / . . . / *Niti u pustoš puštaj svoje oko.* / Da te u nespokoj za saznanjem mori. / — / Spokojan pogled po površju baci«. To je Vučo povodom čije poetske proze, »romana« *Koren vida* (». . . Pričam ti radi poređenja, radi utehe u ovom životu . . .«) pisao je Milan Bogdanović da su sve to »izvanredne sulske probe«, ali da tu nema ni pomena o »apsolutnoj negaciji« o kojoj je govorio Marko Ristić: ». . . Zar on [Marko Ristić] neće da vidi da je ona sva sastavljena od ‚komada svile na olupinama lađe' i sva obasjana ‚lepim osmesima'? Ako je ovakav rezultat sve čime treba da urodi ‚apsolutna negacija' Marka Ristića, onda to ne vredi truda. Da ne bi bilo nesporazuma, ja ću odmah reći da živopisna povest Aleksandra Vuča, maskirana nekom jedva nadrealističkom formom, za sebe uzeta predstavlja fino književno razonođenje, i otkriva, više iznutra, nesumnjive književne odlike. (. . .) To je jedan slikovit lirizam, koji u stvari i jeste osnovna vrednost ovoga inače neispunjenog životnog zbivanja koje je dato kroz ovu prozu. Zar je to

stvarnost koja ne pristaje na estetizam »u sjaju zvezdane magle«, »pod krovom mekih oblaka«, stvarnost u kojoj se ne može reći

Kako smo beli u noći cvetom nevinih dodira

realizacija svih onih korena prevratnih i rušilačkih težnji koje Marko Ristić sa poletom zastupa i razvija kroz svoju obimnu knjigu? Ovo malo stilskih bravura u ‚novome smislu', ovo nekoliko opreznih sinkopiranja, da se ipak ne bi izgubio svaki smisao i bar na dnu sagledalo o čemu se radi? (. . .) Kad ne bi bila dovedena u vezu sa knjigom Marka Ristića, i kad ne bi bila merena onim njegovim tegovima ‚bez mere', onda bi ona na nekom relativnom kantaru mogla prilično da potegne. Ali zar Marko Ristić, koji se pošteno smeje kad kaže ‚veliki ljudi!', zamišlja da ova lirska, topla i meka proza Aleksandra Vuča znači zamenu za sve ono što on odbacuje? Kad bi bilo moguće da se nekim aritmičkim putem, kao što se ono desetni razlomci preobraziti dadu u proste, i ova složeno stilizovana proza preobrazi u neku običnu, ostala bi samo jedna slatka i pomalo starinska priča« (u članku *Marko Ristić i Aleksandar Vučo, Srpski književni glasnik*, 1928, XXIV, 7. i 8; v. u knjizi *Stari i novi*, III, izd. *Prosveta*, Beograd, 1961).

Pa ipak, ma koliko Vučovi (i Ristićevi) rani stihovi mogli da izazovu reakciju kakva je bila ona Monija de Bulija: »Smisao, tendenca Vučovih i Ristićevih stihova bila bi još očevidnije konservativna kad ne bi bili pisani jednom savremenijom tehnikom. Formalno moderna, ta poezija sadržajno predstavlja jednu blagu i slatkorečivu buržoasku liriku. Ona me ne uzbuđuje« *(Anatomija Demona Monija*, u knjizi *Krilato zlato*, Beograd, 1926), i ma koliko čak da je *»otmjeni detašman«* kojim su bili natopljeni, mogao da izazove ironisanja Tina Ujevića (Vučo je ». . . pristao da merkantilizam ostane tek u njegovom privatnom knjigovodstvu. Znao je dobrotom brojnih procijeđenih čitanja da je nezanimljivo biti čifta, čaršijski tip, a tako i čaršijski sociolog. *Donner un sens plus pur*. (. . .) Kod Vuča je to bio snobizam trgovca koji naglo oseća ubod transcendentnoga poziva«, — Tin Ujević, *Nadrealiste, prvi realiste*, *Jadranska pošta*, Split, 10. VII 1930, IV, br. 158), motiv *rasejanosti*, u tim stihovima u duhu modernističkog kulta *nemara*, bio je *funkcija estetizma kao odbijanja stvarnosti*, njenog »merkantilizma«. Ta »nedijalektička negacija bez sadržine« bila je rasejanost za »sadržinu« ili *rasejanost kao jedina ‚sadržina'*, potpuno modernistički (a u prednadrealističkoj tehnici), ali se u Vučovom celokupnom pesničkom delu, u njegovoj pesničkoj istoriji, otkriva kao *prolegomena za nadrealizam*, putem ka onom »potpunom stanju rasejanosti« u kome je Andre Breton video jemstvo »apsolutog nekonformizma«, instrument »rata za nezavisnost«: »Nadrealizam, onakav kakvim ga ja vidim, dovoljno naglašava naš apsolutni *nekonformizam*, da bi se moglo dovesti u pitanje da bude izveden na proces stvarnog sveta kao svedok odbrane. Mogao bi, naprotiv, samo da svedoči o potpunom stanju rasejanosti do koga se mi nadamo da ćemo dospeti ovde. Rasejanost prema ženi kod Kanta, rasejanost prema ‚grožđu' kod Pastera, rasejanost prema vozilima kod Kirija, jesu u tom pogledu duboko simptomatični. Ovaj svet je samo vrlo relativno malo po meri misli i slučajevi te vrste su samo do danas najznačajnije epizode jednog rata za nezavisnost u kome se ja dičim da učestvujem. (. . .) Živeti i prestati živeti su imaginarna rešenja. Postojano je na drugom mestu« (Breton, *Manifest nadrealizma*, 1924). Vučo nije pošao (kao ni Ristić) od dadaizma; njemu, koji je estetizirao »rasejano« i »slatkorečivo« posle

(Rađanje, IV),[38] jer je to svet obesmišljen dokraja (»Za Veliku Memlu / Korumpiran Krompir«),[39] onaj čijoj besmislici će, očajnički se ne mireći sa njom, Vučo pokušati da se naruga tako što će toj besmislici da se otvori, što će da postane »Ja« te sverazarajuće besmislice, u paroksističkom izjednačavanju sopstvenog subjekta sa tim obesmišljenim svetom, ili sa tim svetom čiji »smisao«, demistifikovan, se raspada.

Ovo raspadanje je, iz kruga u krug Vučove poezije, sve intenzivnije. Istorija Vučove poezije (do 1941) jeste istorija intenzifikovanja njegove negacije postojećeg sveta: to intenzifikovanje posvetilo ga je Humoru (iskazujući se kao *humorno*

značajnog dada-Humora Dragana Aleksića (1921—1923), sa kojim je već bilo svršeno, i u vreme kada je Moni de Buli pisao, između dadaističke i nadrealističke negacije literature, a ne samo estetizma *(Moni de Buli, taj Vučo pre Vuča?)* »Svaka majka nije od kajmaka«, bilo je potrebno da dođe *u sukob sa svetom*, da intenzifikuje svoju rasejanost, da je dovede do humorne besmislice i tako prevaziđe modernizam. Ako je njegov Humor, čija osnovna načela postavljena su u prozi *Ako se još jednom setim ili načela*, negacija sveta (ali, kao svaki totalan Humor, totalna negacija ili upravo najčistiji oblik »negacije bez sadržine«), i ako je, samim tim, i negacija modernističkog estetizma, on *pamti* modernizam, on je *produbljivanje »rasejanosti«* kao ne-odgovornosti prema postojećem svetu, ili intenzifikovanje motiva neprilagođavanja, motiva negacije, intenzifikovanje izazvano osećanjem nedovoljnosti ove estetizirajuće rasejanosti (sa kojom se modernizam zadovoljavao, što je i omogućilo njegovo brzo iscrpljivanje ali i preobražavanje njegovoga subjekta u subjekt *konformizma*, pa i reakcionarstva). *Ravnodušnost* Vučovog Humora vuče poreklo iz rasejanosti modernizma (rasejanost je prva epoha i prva »metoda« negacije): nije ni najmanje slučajno što modernizam, — u prvom redu onaj osnovni, Crnjanskov, — nosi u sebi klicu Humora: Crnjanski je slutio da je slučaj »najveći *komedijant*«, slučaj koji mu se ukazivao između ekspresionističkog i novoromantičarskog indeterminizma, između ironije i sentimentalizma, u otvaranjima diskontinualnosti ili svetu bez »smisla« (svrhe), ali taj slučaj nije došao do veće snage kao što ni izazov diskontinuiteta nije tu došao do veće moći; to je najavljen ali izgubljen Humor. U rasejanosti, koja je »komedijantska« onoliko koliko se otvara iracionalnom slučaju, ipak se čuva neko neprekidno jemstvo kontinualnosti, izvestan *narcizam* koji osmehom ironično-sentimentalistički prelazi preko svega i osmehom sve »povezuje«. Taj »osmeh«, kao kod ranoga Vuča, »rastura tugu«, ne dozvoljavajući joj da dođe do očajanja (i, kroz njega, do Humora): duh se tu utapa u prigušena svetlucanja i zvučanja tog »osmeha«, zadovoljavajući se njima. Produbljivanje negacije jeste produbljivanje diskontinualno-iracionalnog, produbljivanje imperativa da se bude »izvan korita«, putem ka Humoru čija ravnodušnost, rođena u očajanju, jeste i ravnodušnost prema estetizmu ili prema pesmi umesto sveta i prema pesniku kao bludećoj senci umesto živog čoveka

[38] U zbirci *Krov nad prozorom*.

[39] *Humor Zaspalo*, pesma *I*.

prevladavanje estetizma), putem ka ravnodušnosti alge, — koju će Vučo, godinama kasnije, i pošto je njegova pesnička istorija već bila ispunjena, nekom vrstom naknadnog samosaznanja, pokušati simbolički da shvati, — ali ono je, svojim nezadrživim uveličavanjem, bilo takođe i negacija Humora, pravcem ka otkriću *pakla* poeme *Nemenikuće*,[40] kao pakla ovog paroksističkog izjednačavanja sopstvenoga subjekta sa svetom u raspadanju. Objekti tog sveta, dotle »držani« u celini snagom simboličkog sistema mistifikacije tog sveta, kao da se oslobađaju od te celine, postajući elementi jedne stvarnosti u raspadanju, ali kojoj se Vučo otvara kao raspadanju svoga sopstvenog Ja, ukidajući svaku razliku između sopstvenog subjekta i tih objekata, ali sa mračnom, očajnički osvetoljubivom strašću, i otkrivajući svuda, umesto »noći eterično lake« (i u tome smislu sasvim modernističke), užase tog raspadanja sveta kao svog sopstvenog raspadanja: »To su šuplje mrtvačke muve koje gutam krvavi pauk / Stokrati trbusi buba nahranjeni barutom noći / To su ptice zaklane vetrom i ogromna gonjena lišća / Skeleti prepuklih crva i truli otpaci veša«, to je *đubre*, varoš Nemenikuće

u magli prljavog dana prokleto mesto rođenja
Varoš kao svako đubre,

đubre sve moćnije, u ovom gađenju, u ovoj navali reptilija, noćnih spodoba, ljudi kao utvare, kao »spodomani«, kao podzemne životinje, i životinje (u tom svetu) kao ljudi,[41] tog sveta kao svoje-ne-svoje telo koje se »grozno usamljuje«, kao njegova unutrašnjost koja se obznanjuje u svojoj sluzavosti, u svom truljenju, tihom i upornom, koje zaglušuje i oslepljuje svojom vanjezičkom tišinom, svojim gluvilom što prodire svuda, u svet »leševa proste zemlje«, svet čije žrtve su, nimalo slučajno, pre svega deca (»Tek prosuti mozgovi dece sa zlatnom slamom se

[40] *Nemenikuće — Ćirilo i Metodije, Nadrealistička izdanja*, Beograd, 1932.

[41] To kao da je već dozivano u vreme *Ako se još jednom setim ili načela:* »Silazio sam lakom, pamučnom nizbrdicom snega i sretoh na putu (to mi se sad svakog dana dešava) čitavu gomilu koja mi je dolazila u susret. Oni su se negde peli, trošeći sigurno ogromnu snagu, a bilo je potrebno, osetio sam da je bilo neophodno potrebno, da se kao svinje prostru u najbliži oluk, u najcrnju vodu tog oluka. Na taj bi se način sigurno ostvarili i postali bi ljudi-svinje, koji bi imali svoju pravu moralnu vrednost ili nepotrebnost svakog smisla u životu. Ako nisu uspeli da postanu savršeni ljudi, pokušali bi bar da postanu savršene životinje«.

gnječe«). Ukidanje razlike između unutrašnjeg i spoljašnjeg, ovom očajnički htenom pasivizacijom svesti, »baš tu gde se lome rumene veštačke alge«,[42] jeste, u poemi *Nemenikuće,* tom Vučovom delu najznačajnijem posle pesama *Humor Zaspalo* (i jednom od najznačajnijih dela ne samo nadrealizma, nego i srpske poezije u epohi posle-modernističkoj, između tridesetih godina i 1941), tehnika i metoda razaranja svake granice, ali i svakog identiteta, svakog oblika: *tu se oblici proždiru onako kako se proždiru i bića,* neprestano se deleći i tom deobom umnožavajući, ali u bezizglednoj svojoj metamorfozi, kao u nekom ključanju, kao u previranju ove svesti zahvaćene »delirijumom nepreciznosti«, svesti koja ne može naći kuću, koja je *nemenikućna* (i koja i jeste jedan momenat u osvajanju samosvesti sveta upravo tim otkrovenjem svoga nemenikućstva, na paklenim đubrištima).

To je obilje, nesumnjivo; jedno *basnoslovno ali užasno obilje,* neuporedivo obilje za koje zna jedino svet u raspadanju, svet koji truli, svet koji tone u sopstveno đubre. *Nemenikuće* su svet koji će se ugušiti od ovoga svog obilja stvari (oblika, identiteta) u raspadanju, od svoga *plazmatskog* bogatstva koje, dozvano obezličenjem i obezobličavanjem (ili, još tačnije: obezličavajućim obezobličenjem, i obezobličavajućim obezličenjem), sveopštim truljenjem, ne dozvoljava ni jednoj jedinoj stvari da opstane u sebi samoj, da sačuva svoj oblik, svoj identitet. Ako ima izvanredne *gustine* teksta *Nemenikuće,* to je gustina bezobličnosti: gustina teksta, i ovde, raste srazmerno snazi iracionalnosti. Gustina teksta ponavlja ovde gustinu neprohodnog sveta *Nemenikuće:* sve stvari pretaču se jedna u drugu; ako je svet poezije pre nadrealizma (i samoga Vuča) izgledao *nedovoljno naseljen,* to kao da je zbog toga što je to bio svet zatvoren u tvrde granice sopstvenog identiteta, krajnje racionalizovan svojinsko-sopstvenički svet potpune samoće, svet usamljenih monada *(svojina usamljuje),* krajnje svojinski racionalizovan (individualistički) svet čija pesma je geometrijske pravilnosti zato što joj je duša geometrijske apstraktnosti. Gubitak ovog apsolutnog identiteta (koji je postvarujući jer je isti u svetu bića kao i u svetu stvari: nesumnjiv i konačan, — konačno-bezizlazan, monadski usamljen), osvajanjem svesti o postojećem svetu kao o đubrištu, na kome nema identiteta ni preciznosti (jasnosti) koja je tamo

[42] *Nemenikuće,* pesma 4.

gde je samosvojno-posednički, ali i usamljujući i po-stvarujući, konačni identitet, ovim samo-posvećivanjem u nesvesnost ne-identičnog (kao neimenljivog, neizgovorljivog), tim prepuštanjem pasivnosti koje je, u tehnici automatskog pisanja, akcija poricanja ovoga sveta svojine kao sveta konačno-postvarujućih identiteta, znači i osvajanje gustine jezika, ali koja je *amorfna.* To je, van svake sumnje, pokušaj oslobođavanja misli od svojinskog sveta i njegove svesti kao svesti o konačno-bezizlaznim (usamljujućim) identitetima, ali koji se otkriva (u Vučovom iskustvu, iako ne samo u njemu), kao put ka amorfnosti: ako je »ukinuta« samoća svojinskog racionalizma (onoga koji je »recitovao« kroz Rakića), i ako su, samim tim, savladane praznine između bića, između stvari, *između reči* (tako da tekst dobija u svojoj gustini srazmerno nadvladavanju ove racionalističko-svojinske svesti), evo kako je ona »ukinuta« samo na putu ka amorfnosti, ili isključivo posvećivanjem u ovo đubrište na kome nema samoće jer nema identiteta (đubre je pre svega đubre identiteta), ali u kome, zato, kao da nema ničega. Stvari nisu usamljene stvari na brisanom polju bezizglednog identiteta građansko-individualističkog *posedničkog* racionalizma, nema više bezizglednog prokletstva *konačnog* sveta (čija konačnost je *statička,* ili nemogućnost kretanja kao nemogućnost promene), ali je, zbog toga, to ovo prokletstvo beskonačnosti koja se otkriva u svakoj stvari, u svakom trenutku svesti (kao jednome, uvek, trenutku jedne stvari), ili prokletstvo stvari koje ne mogu da dođu do sebe, prokletstvo totalnog ne-identiteta ili *prokletstvo amorfnosti* (»plazmatičnosti« koja kao da ne pristaje ni na kakav oblik).

Sve je zahvaćeno raspadanjem, ovim truljenjem, tim vraćanjem u pred-oblično stanje. Sve je zahvatila sila adhezije, u ovoj poemi:

Mračno propalih dana
Do pepela skuvanih dana,

sve postaje »vodeno«:

Zaborav tečnost padanje oblaka nemih
Teret besciljnog hoda na plitkim dunama šljake.

»Zaborav tečnost«: svet zahvaćen zaboravom postaje tečan svet u času kada, kroz zaborav, ova svest što zaboravlja samu sebe,

pokuša da ga vidi, još jednom, da ga *snimi* u ovom njegovom iščezavanju (iščezavajući i sama) *»u magli prljave bare«:*

Ograđo ograđo tečna ogromna žilava majko bremena
lepinjo hoda
Na tvojim se vratima tiska čopor majušnih glava
Na vatri paperja noći i žednog ljubavnog daha
U bedrima skuvane glave
Ćar da najlepšeg jutra polete pučinom svesti
Čvor da se zgrčeni grizu u survanom sanduku besa
Ograđo šuplja i tečna
Svaki tvoj gvozdeni šiljak sisaju majušna usta
Tople providne ljuske brzih ribizla krvi
Na iskri iskidane kore zgrušanih ptičjih suza
Do ujeda skuvanih usta
Urlici i micanja verna svedoče pomamnu radost
Blaženstvo mučenih žila u času kada su grudi
I trula šafranska pluća zanosnog sternomana
Tri dana i olujne noći zasipala disanja vrela.

Neće se dostići »ćar da najlepšeg jutra polete pučinom svesti«: neće se preći ova *ograda tečna* (»Ograđo ograđo tečna ogromna žilava majko bremena lepinjo hoda«), hod će ostati ova *»lepinja hoda«*, taj hod u krug ali i taj hod sve dublje u svet *lepinjasto* mek i prazan: glave što se »tiskaju« (čitav »čopor majušnih glava«), na vratima te ograde neprelazne (te ograde bez vrata), te glave »na vatri paperja noći i žednog i ljubavnog daha« jesu »u bedrima *skuvane* glave«: nikada one neće doći do »ljubavnog daha«, nikada se tu neće doći do ljubavi: taj »čopor majušnih glava« zar nije, možda, i izronio iz ovog »žednog ljubavnog daha«, ali koji nikada neće biti utoljen, iz ove *želje* koja neće biti ostvarena? Ako se, u ovom pisanju koje nadrealizam pre svega svodi na destrukciju, oduzimajući mu nadu u dijalektičku totalnost destrukcije i konstrukcije (osnovnu nadu nadrealističkoga sna o totalitetu), ipak javlja *želja,* kao san o ljubavi, ta ljubav se tu ne ostvaruje kao vrhunski, sveobjedinjavajući totalitet, kao trijumf ostvarenoga jedinstva sna i stvarnosti, nego se javlja isključivo u svesti o njenoj nemogućnosti. Ta ljubav ima »čopor majušnih glava«; ona ima ona (bezbrojna?) »majušna usta« koja sisaju gvozdene šiljke ograde (koja je, međutim, »tečna«), ona tone u »lepinji hoda«, u svome nekretanju, u svojoj nemogućnosti; ona je »uzalud (. . .) panična bekstva«, »odsustvo

čitavih dana krvave košulje sumnje«, a *»seksovi«*, njeni (»seksovi zore«), »to su glatke užasne desni i vesla u petrolejskoj vodi / To su crni paradni konji dužinom vatraljskih ruda / To su laktovi i kolena *pitka* sredinom raščešljanog smeha / . . . / To su bezbrojni jezici oštri u pazuhu žilave stipse / To su luče što kipte i kopne u tvrdom papratu mesa«,

Bunila u kojima teku
Čvorovi otrovne tame i grobovi mučene noći.

To je martirijum gašenja svesti, u nezadrživo nadirućoj materijalnosti što raste (delirijumski osvaja sve) raspadanjem predmeta, obezobličenjem oblika, kada je *stvarnost apsolutno materijalna jer nema svojih stvari,* svojih oblika (gde je stvar tu nema *ovakve* senzacije materijalnosti), jer nema mogućnosti napredovanja onako kako nema mogućnosti ni za kakvu sintezu, ni za kakvu stvar kao za sintezu divergentnih sila materije, tu gde ne može biti ni sna da se stigne tamo gde je »zadržano bekstvo nadstvarnosti«,[43] nego su sve upravo košmarna bekstva te nadstvarnosti: jedan košmar kao privid nadstvarnosti, kao obećanje njeno (od jedne do druge metafore), ali kroz neprestano izjalovljavanje ovih metafora, i kroz paroksističko, samouništavalačko, očajničko htenje tog izjalovljavanja, sve dubljim propadanjem u blato amorfnosti, u svet Nemenikuće, u tu »Varoš kao svako đubre«.

Poema *Nemenikuće* je davljenje Vuča u živom glibu amorfnosti: sve otiče zaboravom, koji je zaborav »arhitekture«, zaborav sveobjedinjavajućih principa oblika, putem iščezavanja svega »u mekinji smolaste mase«. Ako ima dozivanja, to je samo zato da bi se otkrivalo, neprestano, kako je odazivanje nemogućno, onako kako je nemogućno uobličavanje ove amorfnosti, kako je nemogućan trijumf ljubavi nad ovim naturalističkim materijalizmom sveta Nemenikuće, kako na tome đubrištu nema i ne može biti ljubavi onako kako nema i ne može biti metafore, i kako tu, u nezadrživome bujanju, u tom basnoslovno-užasnom bogatstvu ovog đubrišta ne može biti nikakvog kretanja (koje je ostvarivanje sinteze, ostvarivanje protivurečno-dinamičnog jedinstva metafore, jedinstva sna i sveta):

[43] »Preobražene reči tek ovde su puna stvarnost, zadržano bekstvo nadstvarnosti« (Dušan Matić i Marko Ristić, *Uzgred budi rečeno,* u almanahu *Nemoguće).*

Ona me na prozoru čeka i maše mi rukom da pridem
Ona mi klima glavom i tako mi divno šapće tako me divno moli
Ona me zove da dođem
Ja prolazim kao da sanjam i ne znam za bezbrojna vrata
Ne znam za ključeve od krvi i teške svirepe šipke
Ne znam da stepeni vode do nekih čudnih kvaka
Na kojima se ruke smrznu kao grkljani malih reka
Ona me zove da dođem a nikako neću da shvatim
Da se baš tu gde stojim ivicom trotoara
Uzdiže zid od voska od meke providne gume i bujne klizave trave
Nikako neću da čujem da se baš tu gde pada
Ogromna staklena stena po kojoj se gušteri ležu
Da se baš tu gde se lome rumene veštačke alge
I lažno grumenje soli
Spušta gvozdena ploča pred kojom stojim senka
Pred kojom ležim blato pred kojom skičim pseto
Gde je nestala ona?

Ona me čeka u sobi gde su sve slike na zidu
Duge grabulje od kreča
Gde su sve stvari na podu trošne peščane lađe
Beli sunđeri od krede i mrtve smrznute mačke
Ona mi klima glavom i tako mi divno šapće tako me divno moli
Ona me zove da dođem
Ja polazim kao da padam u duboki ponor od lišća
I ćudim se zašto mi ruke ne gore haljinu njenu
Zašto na ovom telu niču te rogate magle
Mreže od smrvljene kiše i nasipi gnjile zemlje
Ona me zove da dođem a nikako neću da shvatim
Da se baš tu gde plamte krvavi plastovi mesa
Proganjaju vetrovi pusti i crne bezdušne vode
Prostiru muljave zamke i mokri čaršavi polja
Pred kojima ležim slama pred kojima gazim pena
Gde je nestala ona?

Susret, u koji je dijalektičko-metaforički nadrealizam toliko verovao (verujući pre svega u objektivan slučaj kao formu *nužnosti* nalaženja i onoga što je najudaljenije), ovde završava u svesti o svojoj nemogućnosti: nema odazivanja ljubavi, nema magije nad-stvarnosti: ima samo ovoga rastakanja svega, ovog likujućeg zla amorfnosti, ovog osećanja nedosežnosti, ukletosti:

ovih »bezbrojnih vrata« između pesnika *Nemenikuće* i ljubavi, onih »čudnih kvaka na kojima se ruke smrznu kao grkljani malih reka«, ovoga »zida od voska«, one »ogromne staklene stene po kojoj se gušteri ležu«, one »gvozdene ploče«, pred kojom je on senka, blato, pseto: » . . . pred kojom stojim senka / Pred kojom ležim blato pred kojom skičim pseto / Gde je nestala ona?«

Ovaj, četvrti, odeljak poeme *Nemenikuće* je u stilskom kontrapunktu prema prethodna tri odeljka: u njemu ima najviše čistote gesta u poemi, najneposrednije ostvarenog lirizma, najizrazitije melodijske linije: u ovoj poemi naglašene disonantnosti, metaforičke gustine nastale iz nemogućnosti kretanja, ali koja i sámo čitanje (sámo kretanje kroz poemu) pretvara u podvig teškog probijanja od jedne do druge »muljave zamke«, taj četvrti odeljak je kao trenutno obećanje tonalnosti usred atonalnosti, konsonantnosti usred asonantnosti. Svakako, to je *čežnja,* kojom je duh uspeo da se otrgne od gliba amorfnosti, čežnja koja je čežnja za ljubavi kao sintezom, kao za sjedinjenjem rastavljenog, i koja je zato čežnja za uobličavanjem, za utvrđivanjem, ipak, nekog poretka, nekog ustrojstva: refreni »a nikako neću da shvatim« (u samoj strofi) i, na kraju strofe: »Gde je nestala ona?«, samom svojom pojavom svedoče o ovoj čežnji za uobličavanjem, za *poretkom* oblika. Pa ipak, ako ta »melodiozna« partija poeme *Nemenikuće* (u kojoj se Vučo javlja, odjednom, kao neki pevač-solista koji je uspeo da se otrgne od mnogoglasnog šaputanja, mrmljanja, kričanja, cviljenja i ludačkog cerekanja orkestra i svih drugih pevača opsesivno zaverenih kakofoniji pakla, i koji *lebdi,* nošen glasom *savršene* melodioznosti, nad tim mnogoglasnim, raspomamljenim orkestrom, odjednom kao u nekoj zabuni od same njegove pojave), ako ta »melodioznost« ne znači i ogrešenje o logiku celine poeme, o njene osnovne mentalno-stilske principe, to je zato što je ona samo jedan očajnički trenutak želje, trenutak koji će završiti kao protivurečno osvetljenje ovoga nemenikućkog sveta blata, a ne ljubavi, kao svojevrsna ekspresivna funkcija ovoga blata u nadiranju, ove proključale materijalnosti, ovoga *tečnog* sveta zaborava, u kome ne može biti *Nađe,* u kome su nemogući bretonovski *Les Vases communicants.* Nema »spojenih sudova«: i tu, u ovom, četvrtom pevanju *Nemenikuće,* predavanje psihičkom (pa i verbalnom) automatizmu ide iz vere u slučaj; i tu slučaj kao da bi imao da bude samo hegelovski *objektivni slučaj,* ili onaj Engelsov slučaj, — na koji se pozivao Breton, — kao forma i izraz jedne dublje, a

skrivene, nužnosti, način njenoga otkrovenja, objava *tajne;* ali metafora ovde nikada neće postati trenutak ovog otkrovenja tajne, ovo obistinjenje susreta, ovo nalaženje sna i sveta: ona nije polje otkrivalačko-preobražajnog protivurečja.

Zbog toga tu nema *iznenađenja* presekom protivurečnog, ne dolazi do povećanja napona svesti približavanjem udaljenih i suprotnih stvarnosti: ona slika kao »čista kreacija duha«, za koju je Breton nalazio definiciju kod Pjera Reverdija: » . . . Nju ne može roditi neko poređenje već zbližavanje dveju manje više udaljenih realnosti. Što udaljeniji i verniji budu odnosi dveju zbliženih realnosti, utoliko će slika biti jača — i utoliko više će imati i poetske stvarnosti«,[44] ovde je onemogućena očajničko-pobunjenom žudnjom za razaranjem. Ta žudnja nadjačava žudnju za nad-stvarnošću totaliteta, kao idealnog carstva prevaziđenih protivurečja i udaljenosti: kao sama sila dijalektike bez sinteze, ona *podržava* i produbljuje protivurečja. Protivurečnost, koja se ovde javlja, nije prihvaćena na putu ka integralnosti (ka onoj »tački i duhu« koja sve objedinjava),[45] nego je prihvatana zbog nje same, kao apriorna negacija svake pomisli na integralnost u postojećem (nemenikućkom) svetu. Stvarnosti koje ovde protivureče jedna drugoj ne bira duh pre svega željan objedinjavajuće tačke, jedinstvenog polja, nego duh koji, uprkos onome: »Gde je nestala ona?«, svako jedinstvo odbija. Ako se ovde sve *razmekšava,* ako je sve zahvaćeno udesom mlitavosti, mekote, to je zato što nema ovog susreta udaljenog i protivurečnog u zajedničkoj tački, u zajedničkom kvalitetu, ali i zato što se taj susret neće: adhezija (tečnost, mekota, mlitavost) ovde ide iz prevladavanja žudnje (i ma koliko ona bila jaka) za ovom zajedničkom, sveobjedinjavajućom, tačkom. Destrukcija datog ovde ne odvodi konstrukciji ne-datog, ali nužnog, i dotle kao latentno postojećeg u tome što je dato (ali što je u njemu

[44] Breton, *Manifest nadrealizma* (1924).

[45] »Sve navodi da verujemo da postoji jedna tačka u duhu odakle život i smrt, stvarno i zamišljeno, prošlost i budućnost, saopštljivo i nesaopštljivo, visoko i nisko prestaju da se osećaju kao suprotnosti. Dakle, uzalud bi bilo tražiti za nadrealističku aktivnost drugi podsticaj osim nade da odredi tu tačku« (A. Breton, *Drugi manifest nadrealizma);* » . . . u pitanju je bilo nešto sasvim drugo, — prolomljeno jedno nebo, plamen i bes, — jedna nada, jedna svirepa nada, koja je najbliža očajanju, i koju ne treba mešati sa nedostojnom hrišćanskom idejom spasa ili utehe, nada da čovek može biti najzad istrgnut iz tih dualističkih poluga, iščupan iz tih maljeva svođenja, tih antinomija koje su samo jedno htele: da ga učine besopasnim« (Dušan Matić i Marko Ristić, *Uzgred budi rečeno).*

skriveno), — ona nije metoda otkrovenja, tehnika neizbežnog susreta: trenutak destrukcije postojećeg nije trenutak koji će, oštrim protivurečjem suprotnih stvarnosti, da blesne kao »noć munja«, »ta najlepša od svih noći«, o kojoj je sanjao Breton,[46] kao otkrivalačka noć, i to zbog toga što stvarnosti koje se ovde ukrštaju najčešće nemaju svoj zajednički sadržatelj, tačku zajedničkog svojstva, magnetsko polje jedinstvenog kvaliteta u kome bi mogle tvorački da se protivureče, preobražavajući se, odnosno u kojoj bi to protivurečje značilo i otkrovenje jednoga novog njihovog kvaliteta, jedne nove njihove mogućnosti u kojoj bi one, kroz ovo protivurečje, preobražajno prevazišle sebe prevazilazeći i sâmo protivurečje, ostvarujući svoju nad-stvarnost kao svoju *suštinsku,* bitnu, ali pre toga neotkrivenu stvarnost. Tu nema preobražajno-otkrivalačkog momenta jer nema ovog jedinstvenog polja u kome bi se *desio* susret protivurečnog, u kome bi se slučaj (bez koga nema metafore), otkrio kao *objektivan* (objektivno nužan) slučaj, ili slučaj kao forma nužnosti: metafora tu ne sadržava dovoljnu meru nužnosti kao ove *unutrašnje* racionalnosti koja izmiče racionalnom saznanju i koju je, zbog toga, kroz pesnika, sposobna samo ona da otkrije, objavljujući, brzinom munje, kroz susret dotle rastavljenog, tajnu objektivnog slučaja.

Veze između slučajnog i nužnog, između vanrazumskog i razumskog (ali, zbog toga, i između prirode i čoveka) tu su slabe, ali zato je tu gotovo sasvim nemoguća »munja noći«. Vučo nije u poemi *Nemenikuće* pesnik ove »munje noći«: i metafore su ovde zahvaćene *glibom,* i one su uklete na mlitavost, na potpunu razlabavljenost, na razlivanje. Ako, uistinu, »vrednost slike zavisi od lepote postignute iskre« (u ovom preobražajnom protivurečenju najviše mogućnih udaljenih stvarnosti); ako je slika, » . . . prema tome, funkcija razlike u potencijalu između dva sprovodnika« (tako da »kada ta razlika jedva postoji, kao u poređenju, varnica ne izbija«), i tako da je tu slika svojevrsni »svetlosni fenomen«,[47] ovo odsustvo slike kao »svetlosnog fenomena«, — kao »iskre«, kao »noći munje«, — u poemi *Nemenikuće* jeste delo odsustva bitnije »razlike u potencijalu između dva sprovodnika«, i to u prvom redu zato što *slučaj ne nosi u sebi dovoljnu meru nužnosti.* U metaforama »ključevi od krvi«, »zid od voska od meke providne gume«, »beli sunđeri od krede i

[46] V. *Manifest nadrealizma* (1924).

[47] Breton, *Manifest nadrealizma* (1924).

mrtve smrznute mačke«, nesumnjiv je nadrealizam, — kao što je on nesumnjiv i u vizijama: »Ogromna staklena stena po kojoj se gušteri ležu«, — ali to nije nadrealizam »noći munje« nego, neuporedivo više, nadrealizam blizak *nadrealističkom objektu* koji, u nekim svojim verzijama (u prvom redu onim, najranijim i najznačajnijim, Marsela Dišana, a zatim Dalija i drugih), ne protivureči samo imperativu svrhe (korisnosti predmeta) nego *i samoj materiji tog obeskorišćenog predmeta,* otkrivajući u predmetu njemu krajnje protivurečnu materiju (i produbljujući njegovu izbačenost iz svrhe putem ka svetu »fantazma«), onu koja ga otkriva kao *nemoguć.* To Vučovo interesovanje za otkrivanje u predmetima materije koja im je ovako *diskvalifikativno* tuđa (»ključevi od krvi«), — i koje će, u poemi *Nemenikuće,* da uslovi, kao daleko najzastupljeniju, i metaforu posesivnog genitiva (»standardnu« nadrealističku metaforu), kojom se stvari suprotnog kvaliteta neposredno vezuju jedna za drugu, izvan poređenja, — ide iz njegove neodoljive potrebe za rastvaranjem predmeta, za njihovim *razmekšavanjem.* Iznenađenje, do kojeg tu dolazi, nije veliko (tim pre što se osnovni model gradnje ovakvih metafora ponavlja, što postaje stereotipan, što se metafora klišetizira i može beskonačno da reprodukuje); ako ono sadržava, ponekad, izvesnu ushićenost zbog prekoračenja granice što strogo deli svetove duha i prirode (ali i svetove u samoj prirodi), ta ushićenost završava u doživljaju izjalovljene (izigrane) nade, one što se nasukala u plitkim vodama razočaranja, slomljenog očekivanja: to je uvek samo objava dve suprotne stvarnosti, ali ne i munjevita objava nad-stvarnog kao njihove sinteze. To je *nadrealizam nizijski, nadrealizam bez otkrovenja,* svet koji se rastvara ali ne i svet koji se (tim rastvaranjem) preobražava, totalno otvorena dijalektika, bez sinteze, oticanje njenim nezavršivim tokovima, kao oticanje »tečnim« zaboravom ka praznini u kojoj sve iščezava, poslušno-pasivno, i u pogruženosti (»Gde je nestala ona?«). Ako se polazi nekuda, uopšte, može se polaziti samo ka ovom propadanju, i samo propadajući, kao u snu (»Ja polazim kao da sanjam«; »Ja polazim kao da padam u duboki ponor od lišća / Čudim se zašto mi ruke ne gore haljinu njenu«), kao onaj zid koji, »polazeći« samom sebi, ne nalazi sebe nego propada u ovu materiju »od meke providne gume«, u tu materiju koja ga negira, ali koja se, ipak, i uprkos neuništivih izazova ljubavi, ovde očajno-ogorčeno *jedino* i hoće. Volja za destrukcijom ovde je jača od volje za konstrukcijom: ne postoji nadrealizam dijalektičkog jedinstva destrukcije i konstrukcije, nego

samo nadrealizam destrukcije kojoj kao da je krajnji »cilj« potpuna amorfnost: nerazlikovanje subjekta od objekta, prodiranje sveta u subjekt i »subjektivizacija« sveta, *trulež,* otkrivanje (ili denuncijacija) sveta

Gde svaki dan beleži truljenje
Sve jače truljenje ove arhitekture,

a ne traženje totaliteta, prevladavanjem protivurečja. Pasivnost, na koju je upućivao prvobitni nadrealizam, kao na jemstvo oslobođenja od cenzorske svesti, kao na psihičku metodu oslobađavanja potisnutih a pravih sadržaja bića, njegove punoće (u duhu morala želje), ovde nije sredstvo za nadvladavanje protivurečja, nego sredstvo njegovog podražavanja. Vučo se u poemi *Nemenikuće* predaje ovoj pasivnosti kao metodi demonstracije truljenja »arhitekture« postojećeg sveta. Nesumnjiv je, u tom raspadanju sveta poeme *Nemenikuće,* u tome davljenju Vučovom u amorfnoj materijalnosti sveta (ne-sveta) *Nemenikuće,* njegov pokušaj simulacije paranojačkog delirijuma koji se iskazuje ovim prodiranjem sveta u subjekt i ovom »subjektivizacijom« sveta, poništenjem svake razlike između subjektivnog i objektivnog, ali, neumitno, i poništenjem svake razlike između samorazaranja i razaranja, samoubistva i ubistva i, — što je još paradoksalnije i još značajnije, — poništenjem svake razlike između pasivnosti i akcije: tu, gde svet provaljuje u subjekt, i gde su pejzaži tog sveta u »truljenju« takođe unutrašnji pejzaži ovoga subjekta što se raspada, *metoda pasivnosti ili psihičkog automatizma postaje metoda demonstracije ovoga truljenja, ili metoda negacije sveta.*[48] U panici rđavih snova što počinje

[48] Pasivnost ovde zahteva *pogrešnu* radnju. Ona poziva, kroz Vuča, na podržavanje pogrešne akcije: »Klecajte u krpama mokrim grebenom gnjile zemlje / Kopajte splačinu hrane orite ponizne zveri / Gutajte šatorska krila i duga gramžljiva creva /. . ./ Gutajte trzajte mrvite / Nad vama se tumbaju i vuku vlasulje gorkog dima / Ovce lepljivog neba i noćni katrani pluća / Sa vama se grizu iz milošte iz smoždene truleži sveta / Stopala savitljiva kante širinom gorućeg vida. / — / Ovo su Nemenikuće razrok potok kaša leda / Udrite motkama ribe bičem razvejane čavke /. . ./ Cepajte mlitave vode kičmom šećernih stena / Majčina kletva i lavež /. . ./ Pepeo prastare zemlje u gustom kvačilu gvožđa«. Ovakve »naredbe«, koje Vučo izriče (u dubokoj provali očajanja, u moćnom retoričnom zamahu ironije), jesu naredbe u ime besmisla, ili pozivi na razarajući besmisao apsurdnim radnjama: *cepati* »mlitave vode kičmom šećernih stena«, kopati »splačinu hrane«, »gutati šatorska krila« znači podržavati

poništavanjem razlike između subjektivnog i objektivnog, i koja otkriva svetove močvare, otrovnog isparavanja, provaljenih utroba, iskopanih očiju, sluzavo-lepljive, kašaste mase koja kao da nezadrživo (a očajnički sporo) curi, razliva se stranicama ove poeme, u plazmatski sluzavom, prvobitno-mekanom, okužено-gnjilom, svest hoće to samoraspadanje kao raspadanje samoga sveta Nemenikuće.

Humor tu takođe traži svoje pravo, njega doziva greška što prodire u srž stvari, u njihovu materiju, ili greška kojom ovaj subjekt ne može da dođe do sebe (ponavljajući tako ovu sudbinu stvari koje ne uspevaju da dođu do svoje materije). Zid od meke gume je zid ovoga Humora što otkriva nemogućnost kao besmislicu koja je, međutim, ovde jedino moguća. Humor je tu, takođe, u pogrešnim spojevima, u trenucima *promašaja* bića i stvari sa sopstvenom materijom i sudbinom, u razlazu bića sa

pogrešnu akciju, kao akciju samog pakla, *»podržavati« pakao da bi se on doveo do same svesti*, otkrivati pogrešnim radnjama pogrešnost sveta, otkrivati »ovce lepljivog neba« ovoga pakla *Nemenikuće*, putem ka kriku pobune koji je neumitan tamo gde je »razrok potok kaša leda«, ova *neizdrživa* amorfnost koja je protiv čovečnosti onoliko koliko je protiv svesti.

Pasivnost na koju je pozivao nadrealizam kao na sredstvo odbijanja ma kakve namere, kao na nužnu pretpostavku psihičkog i verbalnog automatizma (»Dovedite sebe u najpasivnije stanje . . .«, Breton, *Manifest nadrealizma*, 1924), ovde je i dalje u službi tog automatizma, ali taj automatizam traži se tu, u ovom »podržavanju« pakla: iskustvo psihičkog automatizma, kao obesmišljavajućeg uranjanja u neizrecivu floru i faunu nadrealizma, iskustvo u znaku rano-nadrealističke Bretonove *Poisson soluble*, 1924 (». . . i nisam li ja rastvorljiva riba, rođen u znaku riba i čovek je rastvorljiv u svojoj misli. Fauna i flora nadrealizma neispovedljivi su«, — *inavouables)*, ovde je u službi demonstracije flore i faune *Nemenikuće*: ustinu, flora i fauna tog nemenikućkog sveta koji je svet pakla javlja se kao demonstracija ove »flore i faune nadrealizma«, u znaku čoveka koji je kao riba, jer je njegova misao »rastvorljiva«. Umesto »veštačkog raja«, to je pakao nesvesnog, onoga što se našlo izvan oblika onako kako se našlo izvan smisla, odnosno izvan svake moguće smislene (osmišljavajuće) svrhe, izvan svake svrsishodne akcije, *pakao umesto nenađenog »veštačkog raja« nadrealizma* ili pakao otkriven u času osvešćenja o nedosežnosti tog raja (o njegovoj »veštačkoj« prirodi) usred paklenog sveta.

To je još nadrealistička metafora kao onaj *»tissu cappilaire«* o kome je govorio Breton, tražeći mogućnost neprestane cirkulacije između unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta, ali u toj metafori sukobljavaju se svetovi, raspadaju se postojeći oblici, ne dolazi do jedinstva konstrukcije i destrukcije (do nadrealizma kao konstrukcije destruktivnim prevazilaženjem postojeće svesti), nego je sve u znaku ovog rastakanja, ove sveopšte agresije bezobličja ili apsolutne materijalnosti, one sa samih početaka sveta, *pre svesti*. To nije metafora »veštačkog raja« nego metafora pakla. *Nesporazum između stvari i njihove svrhe, ali i nesporazum*

njegovim uslovima, u njegovom oslobođenju od determinirajućih sila sveta kao u oslobođenju za sopstvenu smrt, za ne-biće; on je tamo gde, — na košmarnim vidicima poeme *Nemenikuće*, u »delirijumskoj nepreciznosti«, — »lete puževi goli čudne kamforne nimfe«, tamo gde teku »duge ponjave strasti«, gde se ukazuju »stopala pitoma i polovna« i gde se Vučo oglašava pozivom: »Padajte balege noći u tanke kristalne čaše«. Međutim, u poemi *Nemenikuće* to su samo zameci Humora koji se neće razviti: ma koliko da je tu prisutna pasivnost, koja kroz amorfnost vodi ovome Humoru pobrkanih razlika između subjekta i objekta, totalne pometnje u stvarima sveta, ta pasivnost ni izdaleka nije onakva kao u pesmama *Humor Zaspalo*, — ona je prožeta očajanjem koje ne prelazi u ravnodušnost, u kome uvek ostaje nešto jarosno, iz kojeg kao da se diže, na okukama gustih, jedva prohodnih stihova, plamen žudnje za samorazara-

njihov sa sopstvenom materijom (tako da stvari ne mogu da »nađu« svoju materiju), pamti ovde prvobitni nadrealizam koji je svoj neosporni *idealizam* nalazio u pobuni protiv sveta otuđenja, u romantičarsko-utopijskoj želji za dosezanjem totaliteta, oslobođenjem od zdravog razuma kao razuma »očiglednosti«. Marko Ristić se u prozi *Bez mere* (str. 174), pozivao na Hegela: »Konkretno je ono što je potpuno determinisano svim svojim relacijama, to je jedinstvo koje podrazumeva razlike. U tom smislu, ono što je najkonkretnije, to je duh; naprotiv, apstrakcije su: osobeno (partikularno) ukoliko je izdvojeno od osobenog razmišljanja razuma«, ali pozivao se i na ». . . onu Tolstojevu sumnju zapisanu negde u njegovom dnevniku: ‚Ovde vidim jedan sto, a možda tu postoji samo pola stola, a možda nema stola uopšte?' Kada bismo umeli da podvrgnemo svet, i svu našu delatnost, jednoj budnijoj, stvarnijoj kritici, ostali bi možda u zasenku ove tobožnje životne očiglednosti, koje opsenjuju većinu, igrajući samo ulogu varljivih prividnosti. Svet kako ga danas shvatamo pokazao bi se možda samo kao konstrukcija izgrađena od apstrakcije, samo izvina za našu lenjost, za naš konformizam, slabija no sablast. Zvezde možda od drveta, voće od zvukova, moć od poezije. (. . .) Što se od materije pravi nameštaj, dinamomašina, hartija na kojoj pišem, ne dokazuje ni najmanje da sva ta materija nije iluzorna. Fabrikacija stakla, upotreba čaše, zvek njen kad se razbije, krv koja poteče posečem li se njom, moj bol . . . i još ne verujem da staklo postoji!« Ovaj idealizam (koji će kasnije, u pokušaju »autokritike nadrealizma«, da kritikuju Đorđe Jovanović i Vane Živadinović Bor, u članku *Nadrealizam danas — uvod u jednu generalnu analizu nadrealizma; Nadrealizam danas i ovde*, 1932, br.|2), nesumnjivo je rođen u nemirenju sa »očiglednostima« razuma, ali i u nemoći da se taj razum stvarno prevaziđe, putem *ka dijalektičkom umu*. Dijalektičnost jedinstva subjekta i sveta (»unutrašnjeg« i »spoljašnjeg«) zadržava se ovde u idealističkom poricanju »očiglednosti«, i to u prvom redu u vidu poricanja materije. *»Zvezde (. . .) od drveta«* je metafora ovog idealističkog poricanja materije. Vučov »zid od gume« je, svojim poreklom, to isto: pa ipak, u poemi *Nemenikuće*, koja izrasta iz očajničkog sukoba sa postojećim svetom, iz najdubljeg *iskustva* tog sveta, ovakve metafore nisu isto što i u tekstovima

njem kao razaranjem. Tu nema, ni izdaleka, one lakoće nemarnog prepuštanja van-jezičkom, kao u *Humor Zaspalo*. Na jednom mestu kao da je duh *Humor Zaspalo* sebe potražio ponovo:

Šta će mi taj maternji jezik idi-mi dođi-mi srca i teško napuklo lice
Po kome će iz bezbrojnih hordi testa pognutih leđa tražiti moju glavu
Poznati moje dojke pronaći ranjave žljezde na kojima noću spavam
Na kojima noću ćutim na kojima noću žvaćem kako mirno prolaze dani.

To je odbijanje jezika, kao i u *Humor Zaspalo* (čak u ovim stihovima ima i intonacije pesama *Humor Zaspalo)*, ali ono ovde

prvobitnog, »poetskog« nadrealizma: dok poriču »očiglednost« iz njih ne zrači idealizam, »duh« kao »ono što je najkonkretnije«, nego ih njih prodiru, njima se produžavaju talasi bezobličja, pakao *gliba* nemenikućkog sveta; oslobođenje od razumske »očiglednosti« ovde je oslobođenje materije od oblika, sile razobličavanja od sile uobličavanja, sile van-čovečanskog od čovečanskog. »Veštački raj« veštačkih »zvezda (. . .) od drveta« ovde se iskazuje kao izraz jedne paklene stvarnosti u kojoj ništa ne može ni do čega da dođe: ni čovek do sopstvene čovečnosti (do svoga *psihičkog* i *moralnog* oblika), ni stvar do svoje materije (niti materija do svog oblika). Greška, koja se istavljala protiv greške očiglednosti, ovde je, u poemi *Nemenikuće,* u kojoj se subjekt izjednačava sa svetom, funkcija pakla, u simulaciji paranojačkog nerazlikovanja subjekta od objekta. Očigledno, intenzifikovanje sukoba sa svetom određuje sasvim drugu sudbinu (drugu »ulogu«) metafori, iako ona ostaje *formalno* zasnovana na istim načelima kao i u prvobitnom nadrealizmu: to nije više metafora »veštačkog raja« jedinstva subjekta i objekta, nego metafora pakla paranojačko-delirijumskog nerazlikovanja subjektivnog od objektivnog, unutrašnjeg od spoljnjeg, — ne više idealizam »veštačkog raja« usred postojećeg sveta nego, u sukobu sa tim svetom, demonstracija njegovog paklenog materijalizma.

Nesumnjivo, to je još uvek nadrealizam, i to zato što je to *još uvek automatizam,* ali taj automatizam koji razara (onemogućuje) *svaki oblik* (svako uobličavanje materije, svako *nalaženje* stvari i materije), svaki smisao i svaku svrhu, sada je *podzemno upravljan* Vučovom voljom, on se ne iscrpljuje samim sobom, nego ima smisao koji mu je pretpostavljen, smisao koji se neće, ni jednoga jedinog trenutka, izreći neposredno, jer je smisao što se ostvaruje krajnje posredno: smisao ove akcije »podržavanja« pakla simulacijom paranoje, prepuštanjem potpunoj pasivnosti, smisao nesvesti u koju posvećuje ta pasivnost, kao funkcija za buđenje ». . . jedne druge svesti, koja neće više da se iscrpljuje, uzaludno i sterilno, u slučajnim povodima, već napada i nagriza i menja same uslove i faktore izveštale i nepodnošljive svakidašnjice življenja« (Oskar Davičo, Đorđe Kostić, Dušan Matić, *Deklanširanje morala, Nadrealizam danas i ovde,*

ne završava u zadovoljavanju humornim besmislicama, »lapsusima« ovoga jezika »idi-mi dođi-mi srca« (tog jezika-klovna, jezika koji klovnovski izigrava samoga sebe). Tu nema lakoće pokreta *Humor Zaspalo,* onoga nemarnog oticanja površinama pometenog jezika, oticanja kroz koje se biće prepušta, osmehnuto-melanholično, i kao u dremežu, ne-biću, praznini, samoj smrti: ovde je, umesto toga, jedan *grč,* jedna *napetost* a *ne nemar,* napetost koja onemogućava ovaj nemar, ali koja onemogućava i ovu lakoću oticanja, onaj prigušeni sjaj stihova *Humor Zaspalo,* onu humornost dozvanu dozivanjem detinjstva, kao neprilagođenosti svemu, pa i samome jeziku, humornost regresije u infantilnost. Umesto toga je napor kretanja, kao u blatu, kao u močvarama; dok je Vuču, u *Humor Zaspalo,* bila dovoljna samo pregršt reči, da bi iz nje razvio basnoslovnu poetsku igru (onako, zaista, kako dete, ne znajući za identitet stvari, iz svega nekoliko elemenata može da stvori basnoslovno bogatstvo: *dete-bogataš,* pa je zbog toga tekst bio neopterećen rečima, dostižući povremeno i nesvakodnevnu providnost), ovde Vuču kao da su »potrebne« čitave *mase* reči: to je gnevno očajanje koje »hoće« ove reči kroz Vuča, koje se *davi* u njima, i koje je kao da svaki stih pretvara u jednu »muljavu zamku«. To je gnev koji ne dozvoljava očajanju da stigne do ravnodušnosti (i kroz ravnodušnost do lakoće), gnev koji ne dozvoljava humornu infantilizaciju kao vid moralnog neprilagođavanja, gnev koji spaljuje i Humor i Dete. Dok se u pesmama *Humor Zaspalo* jezik raspadao bez grča, pa su, na nebu tih pesama, reči bile kao sjajni šareni baloni čija lakoća je ravna njihovoj odvojenosti od stvari, njihovome »bekstvu« od stvarnosti, postajući (zaista kao u duhu

jun 1932, br. 1; u istome broju *Nadrealizam danas i ovde* objavljen je odlomak iz Vučove poeme *Nemenikuće).* Ima li tu, kao i u pesmama *Humor Zaspalo,* bleska sećanja na stvarnost najveće mogućne »očiglednosti«, i to one *žandarmskih* kundaka iz epohe 1929, koja je brutalno razarala svaki idealizam, bukvalno iznuđujući preobražaj idealističke negacije pravcem ka negaciji dijalektičko-materijalističke svesti (»Padajte balege noći u tanke kristalne čaše /. . ./ Padajte na potere i šarke na zakrpe uličnog plena / *Gde kundaci mukli i tvrdi satiru oskudna leđa«),* kao što ima i odblesaka očajavanja usred »mira« te stvarnosti još nezahvaćene plamenom revolucije: »Kako lako i tiho propuštam kroz pore i moždane kapi / Sav užas na kome jedem svu nemoć na kojoj dišem / Svu bedu na kojoj slepim kako mirno prolaze dani« (u pesmi *3).* — ali to su samo bleskovi: Vučo im ne dozvoljava da prerastu u plamen ideje, jer bi to protivurečilo ovoj njegovoj demonstraciji pakla, ovoj objavi flore i faune rastvaranja sveta bez smisla i bez svesti. Svaki neposredno izražen moment svesti značio bi ogrešenje o nalog ove demonstracije.

detinjstva) neka stvarnost po sebi, stvarnost do koje se stiglo nemirenjem sa svetom, pa i očajavanjem u svetu, ali nemirenjem i očajavanjem koji kao da su ostali u sasvim slabom sećanju ovoga »deteta« ushićenog humornom slobodom tih do obesmišljenosti »oslobođenih« i lakih reči, — tih u suštini *dadaističkih* reči, — ovde reč ne zaboravlja stvar nego njeno raspadanje ponavlja raspadanje stvari, tako da je ova muljava agresija mase reči poeme *Nemenikuće* u stvari agresija apsolutne ili amorfne materijalnosti (»Ranjave moje žljezde na kojima noću lajem«), u jednome trpljenju, muklom, u svojevrsnom *martirujumu* usred ove paklene neprohodnosti, usred tog zla podivljale apsolutne materijalnosti, zla koje će, na mahove, ovaj *naturalizam* da poveže sa svojevrsnim *romantizmom* Noći kojom vršljaju zli duhovi, slepe protivčovečanske sile.[49] Govor se tu pretvara, neumitno, u govor »ujeda krvi u kavezu šibanog mozga«, u govor koji, svojevrsnom *simulacijom* paranojačkog *poistovećenja* subjekta i objekta (raspadanjem subjekta »u magli prljave bare« sveta Nemenikuće), znači *demonstraciju i denuncijaciju* truljenja »arhitekture« ovoga sveta i koji je, zbog toga, samo prividno govor apsolutne pasivnosti: pasivnost (psihički i verbalni automatizam) je sredstvo ove denuncijacije ili sredstvo *moralne tendencije* koja je tu nesumnjiva.

Poema *Ćirilo i Metodije*, čiji je svet neuporedivo određeniji od sveta Nemenikuće (to nije alegorijsko-fantazmagoričan svet poeme *Nemenikuće* nego sasvim određen svet balkansko-srpskog, primitivnog kapitalizma i njegovih mitova i mistifikacija), kao da proishodi iz osnovnog doživljaja poeme *Nemenikuće* i kao da latentnu tendencioznost te poeme otkriva, preobražavajući je neposredno izraženu i potpuno artikulisanu negaciju. Ova poema je, svakako, ideološki najartikulisaniji izraz Vučovog nemirenja sa postojećim svetom i, ujedno, predstavlja jednu od najbespoštednijih negacija buržoaskog sveta u njegovoj balkan-

[49] Čak se tu javlja i romantičarski »dvorac«, — kao jedan od motiva prisutnih u vizijama nadrealizma, — ali ovde je to *»dvorac« romantizma zla, Noći:* »... Svud oko dvorca tragovi spodomana tamne i blistave reke / Ko mlekom ćorave zmije / Velike i male staze ovamo onamo teku / One su posute šljunkom crnim debelim slojem gusto skuvanog šljunka / Po kome veštom rukom sveže iskopane oči / Na pari iskovane oči / Ovamo onamo leže / Sa jedne i druge strane tankih i debelih staza / Retke i pitome voćke za čiji se svaki kalem gordilo hiljade ljudi / Pod konac u redu stoje / Na svakom drvetu visi po jedno kuvano telo / U mekinji smolaste slasti sjajno skuvano telo«.

skoj, »ćirilo-metodijevskoj« varijanti. Ona je veliki moralni podvig, nezadrživi izraz nadrealističkog morala neprilagođavanja unižavajućim uslovima postojećeg sveta, poetski autentičan izraz neumitnosti preobražaja idealističko-utopijske nadrealističke pobune u svesno artikulisanu revolucionarnu akciju. Buržoaska mistifikacija prosvetiteljstva u svetu u kome je sve podvrgnuto zakonu svojine,[50] oličena pored ostaloga i mistifikacijom Ćirila i Metodija, ovde je, stihovima povremeno izuzetno snažnog zamaha, pretrpela bombardovanje smehom, u slavu raskrinkavanja »transakcije između crkve i države«, ne bi li se »u krajnjoj liniji raznedrio sveključ recipročne telesne i duhovne trampe / Kojom se ekonomski faktori građanskog društva / I bogoosvetljeni bogoupodobljeni predstavnici hrišćanske crkve / Još kao skotovi pomamno hrane«. Pojava Ćirila i Metodija, po svojoj groteskno-sti, po humorno-kritičkoj artikulaciji koja doseže vrhunske mogućnosti poezije ove vrste, ostaje nezaboravna:

Ćirilo i Metodije
Paradno i pobožno izbuljeni ocevi
Pod krvavim oreolom svetih eksera trnja
Na dugačkim i dlakavim nogama čiste noći
Delom solisti a delom blizanački horovi[51]
Penju se bezbožnom gorom,

kao što ostaju nezaboravni i prizori koji prate tu pojavu, prizori pokrenuti maštom čije asocijativne moći su nesvakodnevne:

Rakovi grančice kevću pustom golgotom svetih koraka
Bolno nariču žile-bludnice u trajnoj obljubi sa
čoporom nabreklih zveri
U postelji drveća i ivicom slepih hrišćanskih žabljaka
Zru duboki poljupci zore

Čije bi to smerno srce — oče naš nebesni — pljusnulo
noćas talasom ove šume

[50] »Gvožđe — gola privatna svojina / Meso — gola privatna svojina / Ugalj — gola privatna svojina / Vuna — gola privatna svojina / Kamen — gola privatna svojina / Zemlja — gola privatna svojina / Drvo — gola privatna svojina / I hlebac — gola privatna svojina«.

[51] Ovaj stih ima i varijantu: »Delom solisti a delom pederski horovi«.

Da stidno to jadno ždrebe zgađeno ne pljune
svoju zenicu
I zgrabi inoču bludi
Pred živim ugljevljem srama
Pred ruglom i grabežnom makazom bezumlja
U dubokom šimširu staza i bogaza
Gde noćas gamiže greh — ?

Ova vizija prerasta u viziju sveta kojim vladaju »Ocevi ponora — moćne kučke pečata / Ocevi zablуda — moćne kučke balčaka / Trule kučke ikona trule kučke robije«, sve do vizije glave oca, trgovca jagnjećim kožama:

Na gomili vrlo sumnjivih gradskih predmeta
Simboličnih ili ne
Ćije boje i smradi prokazuju narodnost kojoj pripadam
I gde preovlađuje
Idealno i sentimentalno
Uzvodno i nizvodno
Uvozno i izvozno
Glava mog pomamnog oca
(Njegovo čelo od suve jagnjeće kože
Njegova usta od suve jagnjeće kože
I kapak na njegovom oku od suve jagnjeće kože).[52]

Varoš ove poeme jeste, kao i u poemi *Nemenikuće,* »varoš kao svako đubre«, veliko đubrište »vrlo sumnjivih gradskih predmeta / Simboličnih ili ne«, u stvari »predmeta« odvojenih bespovratno od celine simboličkih sistema kojima su pripadali, vraćenih svome van-simboličkom stanju: *đubrište* koje peva ova poema jeste u stvari đubrište stvoreno razaranjem simboličkog (vrednosno-ideološkog) sistema, đubrište kao haos do koga se dolazi putevima desimbolizacije. Ako tu ima izazova Humora, ti izazovi dolaze iz ove desimbolizacije, iz ovoga raspadanja (truljenja) nemenikućke arhitekture sveta poeme *Ćirilo i Metodije,* arhitekture koja je, u stvari, arhitektura »ćirilo-metodijevskog« simboličkog njegovog sistema (ili simboličke njegove mistificiranosti); demistifikacija je ovde ova desimbolizacija, truljenje arhitekture: svet iz poeme *Ćirilo i Metodije* drži se simboličkim sistemom, njega na okupu održava moć simbolizacije. Stvarnost lišena ove moći jeste stvarnost desistematizovana, ali stvarnost humorna utoliko što je jače ovo raspadanje simbola, ili ovo obelodanjivanje njihove prividnosti i lažnosti. Humor je tu, kada se javi, uvek izraz ove demistifikujuće desimbolizacije, onaj koji otvara vrata stihiji nereda u datom simboličkom sistemu, ali

[52] Poema *Ćirilo i Metodije* je krajnji izraz Vučove pobune protiv »svoga«: protiv svoje klase, svog ishodišta, svojih »korenova«. Vučo, koji je u nadrealističkom gnušanju na porodicu, otadžbinu, patriotizam (u buržoaskom svojinsko-nacionalističkom smislu), našao centralni motiv kasnije svoje literature (tako da njegovi romani, najvećim brojem stranica, predstavljaju, ideološki, buržoasku autodenuncijaciju), već je 1930, u anketi *Čeljust dijalektike,* u odgovoru na pitanje *Šta mislite o porodici,* svoju infantilističku pobunu, iz knjiga *Ako se još jednom setim ili načela* i *Humor Zaspalo,* doveo do jedne *više* svesti. Pod citatom iz *Druge knjige Mojsijeve:* »Poštuj oca svojega i mater svoju, da ti se produlje dani na zemlji, koju ti da Gospod Bog tvoj«, i citatom iz Lotreamonovih *Pevanja Maldororovih* (»Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini . . . Je ne puis, je ne puis contenter ce besoin! Je suis le fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on ma dit. Ça m'étonne . . . je croyais être davantage! Au reste, que m'importe d'où je viens?«), on je pisao: »Moji dugački, mršavi stričevi: moje gmizave krokodilske tetke; moji mekani, buljavi pašenozi; moji sitni, lepršavi, peteljkasti, anđeoski sestrići. Ne znam šta su od mene tražili ti paralizovani insekti«; i, dalje: ». . . Najzad je ustao moj najstariji stric, Kaljaštura, iz plemena Buba-Kota. U snovima mi se pojavljivao kao vrlo dugačak rep od pacova, sa jako obeleženim pršljenovima, go, uspravan, sa suvim telom na kome su pojedini delovi kože do krvi oglodani. Jednom, pred zoru, sisao mi je krv iz usta, držeći me snažno na kolenima. (. . .) ‚Vetropire, vetropire! Ni ovoliko, ovoliko, ovoliko nisi naučio! Zašto se nisi ugledao na mene: Ako ti neko nudi uzmi, ako ti neko traži ne daj. Postao bi predsednik Udruženja, predsednik Komore, a ne dripac — baraba!'« U poemi *Ćirilo i Metodije,* međutim, video je Vučo svog oca, a ne samo ovoga strica Kaljašturu, »iz plemena Buba-Kota«. Tu nema prizvuka infantilističke pobune: to je vizija oca na samrtničkoj postelji, poetski nesumnjivo prodornija: ». . . Jer luđe nego napori mog pokojnog oca na samrtnoj postelji / Da pomamno zgrabi u času kad lapljaše poslednji konci njegova tela / Sav med posmrtnih bala kroz prokislu ranu još uvek prisutne / Brige uvoza / Brige izvoza«. To je jedna od najdubljih i najjezovitijih vizija Vučovoga anti-svojinstva. U svetu svojinskih mistifikacija očinstva (»korenova«), u kulturi »ćirilo-metodijevskoj«, bila je potrebna *izuzetna* moralna snaga da bi se napisali ovakvi stihovi. Vučo je velika (jedna od najvećih) demistifikacija mita *Oca,* on je sin-otpadnik, pobunjeni sin koji ponavlja: »Ocevi nadnica / Ocevi kuluka / Ocevi nadmoći / Ocevi krstova / Ocevi otrova / Ocevi zaraza / Ocevi nadmoći /. . ./ Ocevi nasleđstva / Ocevi nanula / Ocevi nadmoći /. . ./ Ocevi grobova / Ocevi udesa / Ocevi bagera /. . ./ Ocevi kamata / Ocevi podvala /. . ./ Ocevi komita /. . ./ Ocevi nadmoći / Ocevi nadmoći«. Njegova diskontinualna rečenica, koja sve rastače, koja ponavlja »varoš kao svako đubre« nemenikućkog sveta, izvire iz ovog odbijanja »Oca«, iz odbijanja mitologije zavičaja i mitologije kontinuiteta, kao mitologije svojinskog (buržoaskog) sveta; njegov Humor ništa manje: oni koji imaju oca i majku ne smeju se, — *svojina i smeh su krvni neprijatelji.*

tako što kao da elemente tog raspadnutog sistema, te desimbolizovane stvari, pokušava uzaludno da vrati u njihove pređašnje simboličke spregove, nalazeći u tome neuspeh, padajući u »grešku«, ponovo, ali u grešku koja ovoga puta, — u najsrećnijim poetskim trenucima A. Vuča, — otkriva suštinu koja se skrivala iza određenog simboličkog sistema (iza određenih simbola), putem asocijacija koje ti bivši simboli, — a sada te brutalno ogoljene stvari, — izazivaju, kao u slučaju »trule kučke ikona kučke robija«.

Poema *Ćirilo i Metodije* je tražena negde između nadrealističke metode *simulacije* i metode *kritičko-paranojačkoga delirijuma*. U njenoj osnovi je *namera* Vučova da, saživljavanjem sa »ćirilo-metodijevskim« duhom, potkazivački denuncira stvarnost toga duha (-ne-duha). I u njegovom iskustvu, uistinu, simulacija »pretpostavlja i sama prokazuje stvarno postojanje paranojačke sposobnosti. Otkriva i budi nešto što je bilo latentno, čije je ispoljavanje omogućio jedan svestan podstrek, što ni najmanje ne sprečava da to ispoljavanje bude jedno nesvesno odvijanje«;[53] ali nema nikakve sumnje da intenzitet i dubina »nesvesnosti« u ovoj poemi nisu ravni dubini i nesvesnosti poeme *Nemenikuće:* ako ova poema samo u nekoliko trenutaka obećava metaforičku gustinu poeme *Nemenikuće*, do te gustine ne dolazi, — ona je daleko »prohodnija« od poeme *Nemenikuće*, i to zato što je neuporedivo više »upravljana«, što je moć »svesnog podstreka« ovde znatno veća nego u poemi *Nemenikuće*. Metafore, kad se jave, povremeno su uistinu dragocene, ali uvek strogo ograničene ciljem demistifikacije nemenikućkog sveta *Ćirila i Metodija;* one su ograničene određenom idejom, momentom racionalnosti koji je pretežniji od momenta iracionalnog, one gube u svojoj snazi onoliko koliko ova racionalnost dobija u svojoj moći: one ne poseduju onu napetost koja je mogućna samo tamo gde su unutrašnje suprotnosti metaforičke slike (kao suprotnosti racionalnog i iracionalnog, ideje i stvari, u »neprestanom sukobljavanju i prožimanju ličnosti i predmeta«) jednake po snazi, onu napetost dijalektičkog sprega teze i antiteze koja ne može da potraži svoje »razrešenje« u *harmoniji* ili u »poetičnoj impresiji« a da ne bude izneverena, u potpunosti, ali koja ne dolazi ni do svoga »razrešenja« u racionalnoj sintezi, i upravo zbog toga

[53] Koča Popović i Marko Ristić, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog, Nadrealistička izdanja*, Beograd, 1931.

jedinu sintezu nalazi u metafori, — u toj sintezi koja već pretpostavlja svoju antitezu, — u poeziji koja je »zapis (. . .) otvorene ideje« i koja, zato, »bespovratno obavezuje celog čoveka«.[54] U poemi *Ćirilo i Metodije* metafora je ograničena onoliko koliko je, pojačanim momentom racionalnog, ograničena »otvorenost, raskriljenost ideje«, ili koliko je umanjen intenzitet »unakrsnog pokreta od ideje ka stvari i od stvari ka ideji«. Humor je, zbog toga, tu takođe osuđen samo na povremene bleskove: ako je on u poemi *Nemenikuće* iščezao pod navalama očajanja i jarosti, u masama bezoblične materije, u blatu amorfnosti, ovde je on onemogućen namerom Vučovom, imperativom demistifikacije »ćirilo-metodijevskog« sveta. Ako ga ova demistifikacija omogućava utoliko što je desimbolizacija (kao otkrivanje humorne besmislenosti »simili-simbola«), ona ga i onemogućava utoliko što, samom *voljom* koju podrazumeva, samom osnovnom, rukovodnom, *idejom* te volje, onemogućava onaj najviši stepen otvorenosti koji je neophodan za njegovo objavljivanje. (Ako je poezija »zapis (. . .) otvorene ideje«, poezija Humora je zapis *vrhunski* otvorene ideje.) Humor u poemi *Ćirilo*

[54] » . . . Jer sva (. . .) umetnost, klasična i moderna, posmatrana u celini, bila je, u svojim glavnim, tipičnim idealima i ostvarenjima, zavisna od izvesnog rasporeda zakona i od izvesnih zakona o raspoređivanju . . . U pitanju je uvek bila jedna *harmonija*. (. . .) I impresionizam i ekspresionizam i kubizam nisu bili manje površni, sve je to bio vulgaran fenomenalizam: kancer fenomenalizma ukazuje se kao bolest uporna . . . Kriterijum je ostajao psihološko-čulan. Kad se međutim tiče velikog problema čovečjeg izražavanja njegove pune sadržine, taj kriterijum je više no ma koji drugi proizvoljan i nedovoljan. Kada se tiče iskazivanja, obeležavanja *ideje*, ne jedne poetične impresije ili spekulativne zamisli, već jedne, dubokim željama podsvesti zasićene, kritičko-paranojačkim produbljivanjem otelotvorene, žive i *otvorene, raskriljene ideje*, koja bi, oslobađajući se, omogućila i stvarima da deluju u svoj svojoj neočekivanoj neobuzdanosti, tada je baš ta *otvorenost, raskriljenost* ideje najistaknutija polazna tačka, najpresudniji kriterijum. Čim je ta otvorenost ideje postala aktivna, čim više nije samo polazna tačka već počinje da deluje, da dejstvuje, ustanovljava se jedan unakrstan pokret od ideje ka stvari i od stvari ka ideji, jedno neprestano sukobljavanje i prožimanje ličnosti i predmeta, čije je razvijanje beskonačno i izaziva uvek nove reakcije, i gde se opozicija subjekta i objekta ništi u jednoj sintezi. Zahvatajući *svu* moralnu odgovornost stvaraoca, dijalektičko sukobljavanje i sintetisanje dijalektičkog procesa materije i dijalektičkog procesa čovekovog duha (ne samo svesne misli nego i podsvesti dakle), čini pitanje odnosa ličnosti i dela, ovakvo kakvo je do sada obično postavljano, potpuno iluzornim i smešnim. Ako je poezija zapis te *otvorene ideje*, a ništa drugo ne može biti, ona bespovratno ‚obavezuje celog čoveka'« *(Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog).*

i Metodije nalazi slabost u slabosti same »otvorenosti«, odnosno u naglašenoj moći apriornog stava, postojeće ideje (već date sinteze), u pojačanom momentu »premeditacije«, u snazi »svesnoga podstreka« koji je, istina, u nekoliko mahova, uspeo da pokrene »nesvesno odvijanje« u duhu simulacije, i da bude »zadržan« tim odvijanjem na samome njegovom dnu, ali koji je, najvećim delom ove poeme, nametljivo jači od mogućnosti da se do ovoga »nesvesnog odvijanja« simulacije zaista dođe. Ako se i tu Humor, anti-simboličar, traži tehnikom desimbolizacije, on je odviše »upravljan« da bi ta desimbolizacija mogla da dostigne onaj stepen intenziteta koji je potreban da bi se Humor uistinu objavio. Žudnja za desimbolizacijom vodi ovom Humoru anti-simbolisti (anti-mistifikatoru), tome nihilisti koji doziva smrt simbola onako kako doziva smrt svega, ali u samoj toj žudnji jeste i otpor ovom istom Humoru: ona je stvar naglašene *volje,* koja vodi desistematizaciji (desimbolizaciji), ali koja protivureči Humoru onako kako protivureči potpunoj pasivnosti (i ravnodušnosti u njoj). Tu ima »Vašea« onoliko koliko ima težnje za desimbolizacijom, kroz otkrivanje načela apsolutne kontradikcije koja posvećuje u besmisao i, samim tim, u prividnost i laž simbola i svakoga simboličkog sistema, uključujući tu, pre svega, sâm jezik koji se takođe raspada onako kako se raspadaju simboli, otkrivajući se kao *»simili«-jezik sveta »simili«-simbola.*[55] Ali, taj »Vaše« sada ne može da dođe do sebe, do svoje totalne ravnodušnosti: on je tu samo *funkcija* demistifikatorskog stava, jedna ravnodušnost kao sredstvo i kao »oružje« duha desimbolizacije nemenikućkog sveta *Ćirilo i Metodije,* ali koji je *duh akcije i volje,* samom voljom neumoljivo protivurečan ovom »Vašeu«. To je duh *ideje i namere,* a ne duh »otvorene ideje«, duh u kome je Humor osuđen na smrt onako kako je na smrt osuđena i sama metafora.

Ako je proces umiranja metafore već započeo u poemi *Nemenikuće* (koja ne zna, usred agresije amorfne materijalnosti, za Humor), on je u poemi Ćirilo i Metodije konačno završen. Poslednji stihovi ove poeme oglašavaju smrt autentične Vučove nadrealističke metafore:

[55] Rubrika *Budilnik,* posvećena Humoru u almanahu *Nemoguće,* objavljivala je J. Vaché-a: »O Dieu absurde! Car tout est contradiction — n'est-ce pas? — et sera *umore* celui qui ... sentira le trompe l'oeil lamentable des simili-symboles universels. C'est dans leur nature d'être symboliques«. *(Umore* je Vašeova reč za *l'humeur.)*

Jer zašto bi pravoslavna filosofija Istine
Svojom Ćirilo-Metodijskom idejom i metodom
U cilju što jačeg savladavanja slobode misli i slobode želje
Hotimice pledirala:
a) za renesans »naše« klasike u svim pravcima misli i dela
b) za bogočovečnost kao jedinu kategoriju novozavetnog života i mišljenja
I najzad
c) za pravoslavno sveslovenstvo kao prolog pravoslavnog svečovečanstva ...

. . . . . .

Ako se tom uspelom transakcijom između crkve i države
Procvetalom kroz žižu vekovnih religioznih iskustava
I sazrelom u kliještima vekovnih ekonomskih prevlasti
Ne bi u krajnjoj liniji raznedrio svekljuć recipročne telesne i duhovne trampe
Kojom se ekonomski faktori građanskog društva
I bogoosvetljeni bogoupodobljeni predstavnici hrišćanske crkve
Još uvek kao skotovi pomamno hrane.

Ne može se dovoljno naglasiti *moralni* značaj ovih stihova: oni nepogrešno otkrivaju »recipročnu telesnu i duhovnu trampu« crkve i države u času kad su napisani. Oni su potpuno u logici moralne evolucije Vučovog nadrealizma (i beogradskog nadrealizma uopšte) koji je, moralom želje, odbijanjem prilagođavanja postojećem svetu, zahtevom za totalitetom, svoju idealističko-utopijsku pobunu konkretizovao i prevazišao u pravcu marksistički artikulisane revolucionarne misli i akcije. Moralan stav, sadržan u ovim stihovima, — ali i u čitavoj poemi *Ćirilo i Metodije,* — jeste jedan od najblistavijih trenutaka revolucionarne misli tridesetih godina; ali, *pobeda moralnog stava jeste ovde poraz metafore i Humora,* a takođe i kraj samog nadrealizma čija moralnost, svakako, podrazumeva moralni stav ali se ne iscrpljuje njime, ostvarujući se u življenju tog stava, u njegovoj neodvojivosti od imperativa totalnosti, nadrealizma koji je, u poeziji, neizmenljivo metaforičan onoliko koliko je neizmenljivo otvoreno-dijalektičan, ali koji je, takođe, i *neizmenljivo humoran upravo zato što je ovako metaforički otvoreno-dijalektičan,* »nadrealizam: glasolalija večnosti, nadrealizam: eholalija prolaznosti i današnjice, nadrealizam: ‚dam ti talir da razbiješ

tanjir, da kažeš i jeste i nije, i crno i belo i da i ne'«.[56] Ako je Humor »izraz jednog grčevitog moralnog neprilagođavanja, (. . .) jednog revolta«, ako se on zaista »može (. . .) zamisliti samo u punom, nezaustavljivom postojanju, ili u magnovenju ovaploćene sadašnjosti, u oba slučaja izvan vremena«,[57] onda on, doista, uzet *»sâm po sebi«*, izvan totaliteta duha u kome se javlja, ostaje nepomirljiv sa moralnim stavom: on »ne može biti moralna pozicija, jer kao pozicija uopšte ne postoji u zajednici, u vremenu; Jacque Vaché se ubio; Jacque Rigaud se ubio. (. . .) Humor može biti moral samoće, ali samoća je samu sebe osudila na smrt (ili je primorana da se preobrazi u akciju, to jest opet da ubrzo negira samu sebe), skovitlana ka svom jedinom razrešenju: samouništenju, konačnoj samoći. Humor, nihilista, regresivno teži ka anihilaciji, ka intrauterinskom miru samoće neučestvovanja, neodgovornosti, ka humornoj savijenosti embriona«.[58]

[56] V. u knjizi Marka Ristića, *Od istog pisca*, izd. *Matica srpska*, Novi Sad, 1957; pri put objavljeno u *Politici*, 14. aprila 1930, kao kolektivna izjava nadrealista, odnosno kao dodatak njihovoj izjavi štampanoj takođe u *Politici*, 6. aprila iste godine. — Ova neodvojivost nadrealizma od Humora ogleda se, uostalom, i u definicijama Humora koje su Koča Popović i Marko Ristić pokušali da daju u anketi o Humoru *Da li je humor moralan stav* (u časopisu *Nadrealizam danas i ovde*). Te definicije u nekim ključnim svojim tačkama ne mogu da se razluče od definicija poezije (ne samo nadrealističke), pa i samog nadrealizma, koje su date u brošuri *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* Koče Popovića i Marka Ristića. Ako je, nesumnjivo, Humor »nagonska, izvorna kritika konvencionalnog misaonog ustrojstva, (. . .) snaga koja jednu datu činjenicu ili jedan dati raspored činjenica odjednom izuzima iz njegove normalnosti i baca u vratolomnu igru neočekivanih i nadstvarnih odnosa« (M. Ristić, *Humor 1932; Nadrealizam danas i ovde*, januar 1932, br. 2), nije li to (bukvalno to isto) i nadrealizam? Ako se može smatrati ». . . za usvojeno da tom džinovskom metaforizacijom stvarnog humor vrši jednu mešavinu stvarnog i fantastičnog, izvan svih granica životnog realizma i racionalne logike« (M. Ristić u istom članku), ne može li se to isto, od reči do reči, kazati i za nadrealističku poeziju?

[57] Marko Ristić, *Humor 1932*.

[58] U istom tekstu. — To je, nesumnjivo, odbijanje Humora, ali naglasak je na *uopštenom* Humoru, ili na Humoru koji pokušava da se oglasi za moralan stav. Humor, pri takvom uopštavanju, jeste »alibi koji dopušta sve kompromise« (Ristić); uopšte, on »na planu smrti ima onu jedinstvenu vrednost koju moral ima na planu života«; on je stvar trenutka i, kao takav, »ne može biti ni moralan ni nemoralan. Amoralan je. (. . .) Ako uopšte postoji, može jedino izvan morala, znači i izvan trajanja. Neodgovoran« (Koča Popović, u anketi o humoru, *Nadrealizam danas i ovde*, juni 1931, br. 1). — »Ali mi smo u vremenu. . . i to u kakvom vremenu: u ovom vremenu!« (M. Ristić).

Međutim, Ristićev tekst završava se rečenicom: »Humor je na primer jedno oružje koga se nadrealizam neće lišiti«. Nesumnjivo, nadrealizam koji bi se lišio humora »lišio« bi se samog sebe: Humor nije atribut nego jedno od bitnih svojstava nadrealizma, i to kao *neumitnost u najvišim trenucima njegove poezije kao »zapisa otvorene ideje«*: neprevaziđeni dadaizam, onaj koji je potencijalno prisutan tamo gde se nadrealizam oglašava kao glasolalija večnosti« (». . . da kažeš i jeste i nije, i crno i belo, i da i ne«), onaj »besomučni mir« otvorene dijalektike (»Mi rešavamo besomučni mir kojim je ovekovečen svaki trenutak, u ovom dijalektičkom sudaru, gde jednoj sintezi koja još nije nastala, već tražimo antitezu, pipajući po večnosti«, — *Uzgred budi rečeno)*, i koji nadrealizam nikada ne može da prevaziđe a da ne prevaziđe i samog sebe.

Ali, ovo oglašavanje Humora, te stalno moguće manifestacije nadrealizma, tog neizbrisivog njegovog svojstva, za sredstvo (za »oružje«), kao da je iznuđeno pokušajem da se Humor oglasi mogućnim i za duh revolucionarnog stava. Pitanje o Humoru kao moralnom stavu jeste, u suštini, pitanje nadrealizma o samom sebi; ovo pitanje postavio je Živanović Noje, ali samo formalno: u stvari, postavio ga je nadrealizam u času svoje »autokritike«, odnosno u svom nastojanju da, ne odričući se od osnovnih svojih svojstava, ne bude više »beznadežna negacija (. . .) uperena protiv izvesnih simptoma i posledica a ne protiv uzroka« (Vane Bor i Marko Ristić, *Anti-Zid, Prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma, Nadrealistička izdanja*, Beograd, 1932), nego da se *neposredno* uključi u organizovani revolucionarni pokret. Odgovor Marka Ristića predstavlja izraz nastojanja da se Humor, oglašavanjem za »oružje« koga se nadrealizam neće lišiti, učini mogućnim i za duh revolucionarnog moralnog stava kao *jedinog* moralnog stava: kad Marko Ristić oglašava Humor za oružje, to je onda nadrealizam koji, htejući da se stavi *au service de la révolution*, oglašava svoja svojstva za oružje revolucije. (Časopis *Le surréalisme au service de la révolution* objavio je Ristićev tekst o Humoru u br. 6, maja 1933.) Zasnovan na hipotezi o postojanju dva morala, iznetoj u *Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog*, ovaj odgovor predstavlja još jedan pokušaj suočavanja nadrealističkog »morala želje«, ili »desistematizovanog« morala, sa modernim (revolucionarnim) moralom, odnosno još jedan pokušaj da se otkrije njihovo dijalektičko jedinstvo: protivurečni jedan drugome, oni su izraz čovekovoga kretanja ka sopstvenom *totalitetu* (Humor, nemoguć kao moralan stav, jeste subverzivna snaga, »direktan izraz podsvesti«, i u tom smislu je prihvatljiv kao »energija«). Suočavanje Humora sa moralom jeste suočavanje destrukcije sa konstrukcijom, totalne negacije sa zahtevom za revolucionarnom, marksističkom, negacijom, ali, istovremeno, to je i *suočavanje »plana smrti« (večnosti) sa moralnim planom kao planom vremena*. Ristićev odgovor je izraz završne epohe nadrealističke evolucije i, zbog toga, ne samo izraz nastojanja da se sačuva nego i da se produbi »pozicija« nadrealizma zaverenog totalitetu na svakoj ravni: »Odbaciti svu tu gadnu lepu književnost, i pisati pesme. Ne moći se oteti tami Totalnog problema, i humor, taj humor iskovan na nakovnju pesimizma. Živeti neotklonjivo očajanje, i oporu nadu socijalnog opredeljenja. Sve to. Sve to, i sve ostalo« *(Pozicija nadrealizma — Signatura Rerum*, Beograd, 1931).

Međutim, osnovna *misao* revolucionarnog pokreta ovog vremena bila je nepomirljiva sa ovim nadrealističkim zahtevom za totalitetom, i to u onoj meri u kojoj je bila prožeta duhom dogmatizma koji, postavljajući svuda i u svemu isključivo pitanje o revolucionarnom *stavu*, suštinski jeste anti-dijalektički racionalizam. Ako revolucionarna moralnost podrazumeva i zahteva moralni stav, ona se ne iscrpljuje njime: ona je *življenje* tog stava: duh anti-dijalektičkog dogmatizma jeste duh izuzimanja stava iz životnog totaliteta i, čak, protivsta-

vljanja tog stava totalitetu. *Stav nije tu funkcija totaliteta nego anti-totalitet; on nije funkcija kretanja nego statičnost koja se kretanju protivstavlja, ideja odvojena od žive egzistencije.* Ne samo što on odbija zahtev: »živeti neotklonjivo očajanje, i oporu nadu socijalnog opredeljenja«, nego, u svojoj jednoznačnosti, odbija svako protivurečje. On ne zna *(i neće da zna)* za jedinstvo suprotnosti večnog i vremenskog, iracionalnog i racionalnog, sna i akcije, očajanja i nade, nego samo za nesavladljive antinomije: *ili* večno *ili* vremensko *(ili* očajanje *ili* nada). (Otuda poezija »socijalne literature« ne zna za metaforu, za Humor, ali ni za stvarne manifestacije ljubavi: odsustvo metafore, Humora i erotike u njoj jeste izraz ovoga dogmatizma kao anti-dijalektičkog racionalizma koji je u njoj došao do svog najvišeg izraza, zamenjujući revolucionarni imperativ osvajanja totaliteta imperativom »stava« izuzetog iz sfere totaliteta i izjednačenog, u praksi, sa imperativom ovoga odbijanja totaliteta u znaku *ili — ili.)*

Uzalud je tu pozivati se na »celog čoveka«, na svest »o celosti i nerazdeljivosti kompleksne i protivurečne stvarnosti«, na kretanja »ka apsolutnosti jedne granične ideje slobode, uvek obnavljane« *(Pozicija nadrealizma),* a još je uzaludnije »insistirati na automatskim tekstovima, prepričavanju snova, zapisima otvorene ideje, paranojačkom delirijumu interpretacije, nadrealističkom slikarstvu, poetskoj činjenici kao takvoj (dva imena primera radi: Tristan Tzara, Aleksandar Vučo), na svemu što se ne uvrštava u programsku akciju aktivne političke misli na planu neophodnog menjanja materijalnih uslova, već što je ilustracija, dokumenat o onoj još nepostignutoj, ali već prisutnoj istini nadstvarnog sadržanog u stvarnom. Sazrela svest u službi podsvesti, podsvest u službi svesti« *(Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog).* Evolucija Vučove poezije *(Humor Zaspalo — Nemenikuće — Ćirilo i Metodije),* koja je najdoslednija i najsažetija poetska verzija duhovno-moralne evolucije nadrealizma, ovo nedvosmisleno dokazuje: ova evolucija zbila se u znaku umiranja metafore i Humora, ili u znaku »racionalizacije«, i to upravo uključivanjem »u programsku akciju aktivne političke misli«, koje će najviši svoj izraz naći u završnim stihovima poeme *Ćirilo i Metodije.* Uzaludno je bilo i pretpostavljanje pesama *Humor Zaspalo* i poeme *Nemenikuće* ovoj poemi. [Marko Ristić, govoreći o Vučovoj poeziji za decu, u članku *O modernoj dečjoj poeziji,* u časopisu *Danas,* br. 3, 1. marta 1934. pisao je: » . . . i dalje pretpostavljam *Humor Zaspalo* i *Nemenikuće,* gde je propagandistički momenat potpuno odsutan, *Ćirilu i Metodiju,* gde taj momenat iako uobličen u jednom sjajnom i nadahnutom sarkazmu koji ide do automatske apsurdnosti, ipak donekle racionalizuje sadržinu pesme (što nikako ne znači da jedan *moderan* pesnik ne treba da piše i takve, socijalno direktnije efikasne pesme, samo ako toj efikasnosti ne žrtvuje iracionalni uslov i smisao svoje poezije)«.] Spremajući, gotovo četvrt veka kasnije, izbor *Pesme,* Vučo je prihvatio samo jedan odlomak iz poeme *Ćirilo i Metodije* (u ovom izboru izostavljena je i posveta Marku Ristiću, iz originalnog izdanja); ali, posle ove poeme, on se ili potpuno racionalizovao, i to linijom »programske akcije«, — poema *Marija Ručara,* iz 1935, koju je napisao u zajednici sa Dušanom Matićem, i koju je policija zaplenila, namenjena je »horskim recitacijama« za revolucionarne manifestacije (ni nju, kasnije, Vučo nije uvrstio u izbor *Pesme),* — ili uopšte više nije pisao pesme. (Sve dalje od poezije, i od nadrealizma, — ali i *protivu* njega, — pisao je on s Matićem *roman,* u dva toma, *Gluvo doba,* objavljen 1940.)

Prvi njegov pokušaj povratka poeziji je poema *Mastodonti* (izd. *Novo pokolenje,* Beograd, 1951). Izvestan ton *bezazlenosti,* podržane krajnje jednostavnim stihovima (u ritmu Vučovih stihova za decu), izdvajao je ovu

Aleksandar Vučo nije Žak Vaše: on se nije ubio.[59] Pa ipak, desila se jedna smrt tamo gde je ovaj pesnik, smrt koja nije izmamila, do danas, ni jednu jedinu suzu, ali koja svoju suzu kao da još uvek traži: to je smrt poezije totalnog Humora, poezije koja je, izgleda, jedina akcija na koju ovaj Humor, ne pristajući ni na kakvu akciju, ipak pristaje, jedina »sinteza« i jedini sistem do kojeg on, protivan svakoj sintezi i svakom sistemu, može da dođe: jedina transcendencija za koju je ovaj bezvernik sposoban. Akcija, kojoj se predao A. Vučo posle sloma nadrealizma, bila je samoubistvo ovog Humora. Ako je Vučovo uključenje u tu akciju bilo nužno (samom nužnošću evolucije nadrealističkog duha pobune u njemu), onda je i ta smrt bila nužna. Istorija poezije ovoga pesnika jeste napredovanje ka toj smrti, nezaustavljivo: od apsolutnog Humora (apsolutne negacije) zbirke *Humor Zaspalo,* preko pokušaja da se pasivnost duha te negacije pretvori u sredstvo akcije (u sredstvo paranojačko-kritičke demonstracije truljenja arhitekture postojećeg sveta) u košmarnoj poemi *Nemenikuće,* do poeme *Ćirilo i Metodije* kao poezije krajnje jasno usmerene revolucionarne misli koja je, međutim, odvela i konačnoj negaciji Humora ali, istovremeno, i nadrealizma. Vučov Humor nije preživeo pitanje *Da li je humor moralan stav:* moralan stav Aleksandra Vuča rascvetao se na grobu ovog Humora, ali i na grobu njegove poezije. Ako je taj Humor nosio u sebi sopstvenu smrt, nije li se ta njegova smrt ipak zbila brže nego što je bilo nužno? Da li je taj Humor, ostavljajući iza sebe

poemu, u času kada je objavljena, od sumornog sivila većine pesničkih zbirki tog vremena. Ponegde se, kroz tu bezazlenost, mogla da nasluti i senka Humora: »Neka se dva kralja / Uhvate za svoje božanstvene guše — / Mislili su nekad bezazleni ljudi — / I nek jedan drugom / Opljačkaju dvorce, / Opustoše grudi, / Ošišaju nulom / Lente i medalje, / I pretvore svoje trogatelne sale / U bivolske štale. / . . . / I nek se uhvate za bahate biste, / Pa nek jedan drugom / Miniraju oči, / Bombarduju rebra, / Proburaze grudi / Od zlata i srebra, / I na kraju boja / Neka se prekrste, / I nek jedan drugom / Do lakta zamoče / Svoje fine prste / U duboke rane, / Pa nek se nahrane / Mastodontskom krvlju / Plemenitog soja«. Međutim, to je bila samo senka Humora, njegov odjek iz daljine ili njegov sasvim slabašan odsjaj sa onog mračnog dna mora na kome je Vučo, u pokušaju da se ponovo sretne sa duhom nadrealizma, video samo alge-samosmrtnice.

[59] Sme li se reći: da je u njemu, uprkos svemu, ostajalo još dovoljno onog Humora koji bi učinio, gurajući ga ka samouništenju, da njegova ruka (kao u nekakvoj živoj dada-metafori) patetično pružena ka revolveru nađe kaljaču ili, možda, baš sami *budilnik?* Pa bi to, umesto pucnja revolvera, bila zvonjava budilnika — dovoljna da se on u svojoj postelji okrene na drugu stranu?

samo jednu jedinu knjižicu od sedam pesama, kao ono Vučovo drvo na drumu koje bi moglo *(samo ako bi htelo)* da zapali čitavu šumu, ali koje tu šumu nije zapalilo, pa zbog toga plamen ove jedinstvene zbirke što se nekad prodavala »jedan komad jedan dinar« izaziva i sumorne slutnje o nečemu pre vremena izgubljenom, ugašenom, sasečenom u samom korenu? »Ali mi smo u vremenu . . . i to u kakvom vremenu: u ovom vremenu!«

Radovan Zogović

Zogović je *Prkosne strofe* komponovao kao prikaz svoje dotadašnje pesničke istorije (objašnjavajući, u napomenama, poreklo pojedinih pesama).[1] Pesme u toj knjizi ne samo što su vanredno neujednačene vrednosti, nego su i delo često veoma različitih težnji: tu se satirička inspiracija, koja zahteva »ezopovski« jezik velikog alegorijsko-simboličkog prenosa, ali istovremeno presićena konvencionalnom deskripcijom,[2] javlja gotovo naporedo sa pesmama u kojima zahtev za realizmom, ne jednom, završava u naturalizmu, stilizovanom po standardnim merama poezije pokreta »socijalne literature«, i bez ikakvog poetskog

[1] *Prkosne strofe (Kultura,* Beograd, 1947) je prva Zogovićeva knjiga pesama koje je stigla do čitalaca: knjigu *Pesnica* (Banjaluka, 1936) policija je uništila u štampariji, a drugu, *Plameni golubovi* (Zagreb, 1937), zabranila.

[2] V. u knjizi *Prkosne strofe Ezopovsku pjesmu o duhu jednoga grada:* »Ezopovskim jezikom u pjesmi se aludiralo na teror, Glavnjaču, mučenja i ubistva. Meštrovićev *Pobjednik* uzet je kao simbol velikosrpskog duha ugnjetavanja i eksploatacije« *(Napomene; Prkosne strofe):* »Kroz polja gazi teška potkovana noga. / Povija se, lomi zelena trava livada, / i kaplje, kaplje zelena krv. Noga kroči. Rosa sine. / Šumi, talasa pšenično klasje i pada, / pšenično klasje Panonije, Metohije, Kosova i Pologa . . . / Sipi poljuljano pšenično more — kao točenje mjesečine. / Znojava, pusta provincija spava. / Gaze metalne noge kroz otkose, voćnjake i njive, / i bije čelično srce, i svaka žila, zlatnoga soka puna, / zvoni u slavu višnjeg i pjeva olovna glava, / zru i padaju modre zagorske šljive, / runi se, kao zgažena vilica, metohijskog pasulja mahuna, / i siplje bijele zube, — / sive se i šume vardarska polja maka . . .«

iskupljenja;[3] ali tu se i lirika ustreptale, bolećive osećajnosti i nevelike ali nesumnjive sugestivnosti koja nije ni u ideji ni u slici nego u *tonu,* suštinski melanholičnom, smenjuje se idealom poezije koja bi ponovila ritmove i reč eruptivne snage revolucionarnog Majakovskog.

Ako alegorijsko-satirička i naturalistička tendencija ne dostižu poeziju vredniju ozbiljnije pažnje, ove dve suprotne težnje: težnja ka zagrcnuto-usplahirenom lirizmu prigušene reči i težnja ka Majakovskom (i to onome letka i mitinga), u samoj su osnovi autentične poetske drame prve epohe Radovana Zogovića koju zaključuje *Pjesma o biografiji druga Tita* i nekoliko pesama napisanih u ratu i neposredno posle 1945. Između dva talasa poezije u kojoj revolucionarno opredeljenje ne može da odoli *teškom umoru* koji prigušuje reč i usporava ritam, stihovima koji, blagom eliptičnošću, zatvaraju strofu, Zogović je dozivao i sanjao Majakovskog. Godine 1940, u beogradskoj Glavnjači (gde su policijski agenti, od rane njegove mladosti, uporno pokušavali da ga nauče da je njihov šamar zvonkiji od njegove rime),[4]

[3] »Žeđ. Vreli kreč praha. Modro izgaranje stijena. / Pred pustom, otvorenom kućom — stoji žena. / Na rukama joj mokro vedro, puno vode. / — Braćo, Crnogorci moji, vode! / Usne srknu. Kundak šine. Nož ubode. / Čovjek jekne. Jauk žene. / — Nek bije, sestro moja, neka . . . vode! / — Nek bode, braćo moja, neka bode — / vode, / vode! / — / Udri! — Zvek lanca. — Na vedru slomljena svezana ruka. / Udri! — Pad žene. Pljusak vode. Krv iz usta. Klupko muka« *(Internacija Crne Gore,* iz 1936; *Prkosne strofe);* »U mekom makedonskom mulju legli su njemačke vojnike / (kome je manjkala glava — tome su dodali kacigu). / Jutro. Svježe gomile dime. Krstovi raširili ruke. / Humka do humke. I krst do krsta. U strogom viljemovskom redu. / Ta reda mora da bude! / A mi smo, na žicama, na pustarama, u lokvama, bili zaboravili na red: / postali krvavo krdo. / I sad smo opet ljudi. Tu je stroj. Tu je grob do groba. Tu je krst do krsta. / Grob — razmak, grob — razmak, — krst krstu na razmak širi drvene ruke. / — Mirno!« *(Svježi vijenci na grobovima njemačkih vojnika u Makedoniji,* iz 1934; v. *Prkosne strofe);* »Gola krmača leži: 200 kilograma — sama mast i slanina! / Pogledi igraju po njoj; strast se u ljudima rasplamsava. / Podrumi teško dišu i mirišu mirisom previručih vina; / pod zidom hukte kola: mumla brašnjava meljava / šenice bjelice s manastirsko-čipčiskih njiva. / Pod svodom — / guču golublja jata pretila i siva. / — / Rasporena, krmača leži poleđuške, nogu posječenih do zgloba. / I oci rade . . . Tad zvonar (budala!) večernje zazvoni. / Oci se usprave. Povuku ruke iz droba. / I kreću k crkvi. I brišu ruke o suknje. / Grbavko ostaje na straži. On psuje mačku i goni. / Pa sjedne. I vadi iz džepa svoju bocu plosnu. / Zvono zvoni . . .« *(Motiv iz manastira,* iz 1936; v. *Prkosne strofe).*

[4] »Jer meni su, prvi, prethodni kritičari, prvi žiri / bili policajci — loveći što će gnjiti. / Mene su, nad svakim stihom, vrebali žandari ili žbiri / kao da postavljam, po tragu, bikford-fitilj! / — / Mene su, Ponjavić i Tiljak, učili, uz čitanje, / da je šamar njihov — zvučniji od mog sroka« (*Crta ispod mladosti,* datirano: *1947 — 1951; Artikulisana riječ,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1965).

Majakovski mu se žalio, — a on je taj san stihovao tek dvadeset godina kasnije, 1960, — kako ga svojata sve što »avangardiše i futura . . . / izbezumljeno od izbezumljenih krahom klase«, na šta je on, Zogović, pitao Majakovskog, da li je čitao *Turpitudu* (Marka Ristića), »tu gdje pjesme stvaraju i bacaju auspuhom / motocikla u lice čovjeka«, dodavši da se, čak, jedan od tih bestidnika što ga svojataju hvalisao kako se rukovao sa njim.[5] U ovom Zogovićevom snu Majakovski nije mogao ništa drugo nego da opere ruke; ali je sigurno, takođe, da bi on na javi lakše pružio ruku onome koji iz auspuha baca pesme u lice čoveka nego onome koji mu se, samo godinu dana ranije (1939), u pesmi *Pokisli platan,* jadao, — i rimujući, po ugledu na njega (ali i sasvim po ruski) *»raz-dva, raz-dva«,* sa *»No, da«,* — kako bi hteo da mu ritam pesme bude kao ritam masovnog marša ali ga umor u tome sprečava,[6] i kako, osim toga, *nema prethodnika:* prethodnici nisu puta probili, pa je između njega, Zogovića, i

[5] »Smišljam najpreče. A u meni, što god unutrašnjim počnem sluhom, / sve staje na početku — na zlo, na pakost, uprkos mome trudu. / I tek, kao da i on živi tu gdje pjesme stvaraju i bacaju auspuhom / motocikla u lice čovjeka — pitam: čita li Turpitudu'? / — / A on, na prekide: ‚Sve to što i danas avangardiše i futura . . . / izbezumljeno od izbezumljenih krahom klase . . . odnekud mene svoji. / . . . / Svojte se, — kažem dok on ćuti. — Rođakaju se. Jedan od tih, / u tekstu gdje Beograd, go do košulje, na košavi igra žmurke, / veli: rukovah se s Majakovskim'. — A On žmireći, priđe vodi, / saže se, zahvati šakom, ćak mutne — opra ruke« (*Još jedno naknadno — kad već zapisujete snove,* 1960; *Artikulisana riječ).*

[6] ». . . Ja bih da ritam bude prkosni korak povorki, / Korak ponosnih i hrabrih, u zanosnom maršu slobode, / kad krila zastava biju čelnike po tvrdom butu. / Htio bih . . . al znam: / koračam, / koračam — / a noge posrću po putu. / — / Srce osjeća zemlju, ko jagnje kad spava na travi / i diše kako zemlja diše, i raste kako trava raste; / i zna da ljubav niče, čuje kako plamen raste, / i travke plamene proniču bolničke i tamničke zidove. / Srce moje!. . . I hoću da ritam bude korak sijača, / masovni marš / ko vaš / raz-dva, raz-dva, / po putu zvonkom poput mostova. / No, da: / u vas su bila tri srca, što rade i spavaju na smjenu, kod vas su trubili juriše — i vi ste pjevali juriše, / kod vas su grmjeli marševi — i vi ste pjevali marševe; / No, da — / grudi vam nijesu bile / tamnica-velikom-srcu? / . . . / Šta ja da kažem? . . . Kad ćujem plamen — srce tamnuje u tijelu, / kad ćujem srce — tište umorna ramena, / kad krećem — posrćem, ustanem — noge podižu busanje.« (U knjizi *Žilama za Kamen,* — izbor, predgovor i pogovor Vasilije Kalezić, izd. *Grafički zavod,* Titograd, 1969, — iz pesme *Pokisli platan* izbačeno je ovo *»raz-dva, raz-dva«,* a *»No, da«* prepravljeno je u *»Ali da«.)*

Njegoša (a takođe i »Zmajove i Đure«) veliki »razmak«.[7] U tom žaljenju na odsustvo »prethodnika«, i u tom očajavanju zbog »razmaka«, izvesno nema nikakve šanse za rukovanje sa futurističkim, i lefovskim, anti-tradicionalistom Majakovskim. Pružiti ruku Majakovskom znači pružiti ruku anti-tradicionalizmu. Ali, to znači i pružiti ruku gradu, pa i više: prožeti se, do poslednjeg svog kapilara, futurističkom utopijom grada, kultom snage, brzine i mašine (pa i auspuha, svakako). Nema rukovanja s Majakovskim u umoru u kome

. . . Mutno se raspadaju riječi,
slova se tiho razilaze,
i mile po knjizi ko mravi,
i trava se tiho talasa na vjetru

(Pokisli platan), — u tome umoru iz kojeg raste trava: žudnja za povratkom, iz grada, u travu napuštenoga sela. Nema rukovanja sa Majakovskim na moru pod Lovćenom koje »čas je zeleno / na pokislu travu, / čas je / ko njiva pred klijanjem« ili »ko pšenično klasje«:[8] razlomljeni stihovi Majakovskog tu su bespredmetni, sve i da moć uveliko konvencionalizovanog jezika romantičarsko-herojske vizije Lovćena nije tako poražavajuća kao što jeste u ovoj Zogovićevoj pesmi s početka 1941: razbijeni stihovi Majakovskog jesu stihovi futurističkog razbijanja sintakse, stihovi ulice, stihovi rečeničnog modela urbane kulture. Ubeđen, valjda već i u ovo doba, da je Majakovski » u suštini prestao biti futurista čim je postao odistinski pjesnik«,[9] Zogović je bio tuđ Majakovskom onoliko koliko je bio tuđ »futurisanju« i »avangardisanju«: onoliko koliko je bio tuđ istini i utopiji urbane kulture. Trava njegova proždirala je Majakovskog onako kako je proždirala grad, ili onako kako je *pšenica,* u njegovim vizijama ovoga vremena, izrastala iz krovova Beograda pod kišom, neodoljivom snagom njegovoga nemirenja sa gradom: »Zapahne na toplo *oranje,* prospe se grožđano zrnje o staklo, / krovove prelije pljusak, ko talas bijeli palube brodarica, / kupole zabijele u mlakoj sapunjači kiše. / I tiho, tiho, sve tiše — / ne pada pljusak, no raste s krovova pšenica. / Ja trčim krovu. Da kisnem, / da udišem kiše, da mirišem«.[10] Taj pljusak što, padajući, okomito, *izrasta* kao pšenica, to *izokretanje* koje mami optička varka pljuska što, odbijajući se o krovove, kao da postaje, mlazevima svojim, nekakvo šikljanje, nezadrživo, pšenice, ta vizija (koja, već u ovo doba, potvrđuje *pesnika* u Zogoviću), zahteva onoga koji, gledajući grad, vidi zemlju: onoga koji sa gradom ne može da se pomiri, koji se oseća u Beogradu (tada, ali i kasnije) kao bagremova grana »u klancu ulice« (za koga je ulica *klanac*): »Trzam se. To se bagremova grana, / duboko, u klancu ulice, / gusta, prepuna kiše, / grozničavo stresa na pločnik, / i njiše, strepnjom njiše«.[11] To poistovećivanje sa bagremovom granom u trzaju, u žudnji za kišom, potiče, valjda, ovde iz istoga onoga vrela iz kojeg i reči: »nebo, na krovove, otvori cvjetove mlijeka«, ili iz nemoći Zogovića da u gradu nađe proleće: »Grade na kamenu, gdje da nađem tvoje proljeće, / gdje

[7] »Gdje ste prethodnici? Ruku mi dajte! / Razmak. Davno su prošli Njegoš, Zmajova i Đura. / A oni za njima nijesu puta probili, / samo su stope ostale / (stope besputnice!). / A *oni* za njima? — Zvekeću u sumračju orme! / To se po blatu, u staklenim strofama-sankama, / po dvanaestercu tuđem, voze paževi-pjesnici. / Za njima pjesnici-klikuše, s grcavim praporcima u ruci, / na krtim staklenim štulama, dižući praporce i pesti, / viju, vijaju vjetar — / suludi vjetar potsvijesti«. (Zogović je u *Prkosnim strofama,* u *Napomenama,* dešifrovao ovu svoju šifrovanu kritiku »razmaka« između sebe i Njegoša: »‚A *oni* za njima . . .' — odnosi se na pjesnike dučićevske škole; ‚Za njima pjesnici-klikuše. . .' — odnosi se na nadrealiste i ostale (!) ‚moderniste' kod nas«.)

[8] U pesmi *Lovćen,* iz januara 1941 (v. *Prkosne strofe*):

More se
pod Lovćenom
mijenja svakog sata:
čas je zeleno
na pokislu travu,
čas je
ko njiva pred klijanjem,
čas se
zanjiše
i bljeska,
ko pšenično klasje.
A Lovćen je mračan:
ramena
i glavu
pokriva mu
oblak
bolova i gnjeva.

[9] *Primjer kako ne treba praviti »Primjere književnosti«, Borba,* 8. maj 1947; v. u knjizi članaka *Na poprištu* (izd. *Kultura,* Beograd, 1947).

[10] *Krovovi Beograda pod junskom kišom* (1939; v. *Prkosne strofe*).

[11] U istoj pesmi.

da ga nađem — da mu zamutim vodu, da mu pogazim livadu? / Nije to proljeće — ta vrela tama, / ta tama, ta jara na ulicama — / brezu jednu žudim, / stasitu i vitku u suncu — brezu, / mokru od sunca od mlijeka u suncu — brezu?«.[12]

Ima, u toj sumornosti, u tom prigušenom pevanju, nečega što vraća intonaciji i simbolici folklornog melosa, ne samo onim »grade na kamenu«, nego i ponavljanjem »gdje da nađem«, »gdje da ga nađem«, »da mu zamutim vodu, da mu pogazim livadu«. Kao da iz trave, iz ovoga anti-gradskog Zogovića, doziva folklor, i to upravo u časovima kada je dubina ovoga umora bila najveća, kada ovaj pesnik kao da se nalazio na samoj granici poraza: on, koji je, na vest o Čapekovoj smrti, pokušavao da progovori glasom Čapeka koji se oprašta sa Pragom, i koji je Pragu uputio (u ovoj pesmi nesumnjive poetske čistote) reči: »tvrđavo moja, čadore bijeli«,[13] jedan od najčistijih svojih lirskih trenutaka našao je u doživljaju Španije, ali ne u pesmama štampanim u almanahu *Španija,* 1937, prožetim pozivom na otpor, nego u stihovima inspirisanim porazom Španije: u pesmi *Pusta stada,*[14] u kojoj se javlja, *čistim glasom,* u punoj spontanosti, ovaj folklor dozvan porazom. Kroz taj folklor, kao kroz pesmu prapočetka kojoj vraća osećanje umora, doživljaj poraza (pa je to neka »saradnja« folklora i poraza, mala, magnovena renesansa folklora koju dugujemo porazu?), ovaj pesnik doživeo je, u epohi smrti Garsije Lorke, pesnika *folklorne* Španije, *očišćenje* svoga glasa, rasterećenje i svođenje svoje rečenice. Ako nije *znao* Španiju (ne znajući, čak, ni da Servantesov Don-Kihot ne može da se nađe u fašističkom bombarderu, kao »krvoždna luda« i »plaćeni ubica«),[15] on ju je *osetio* folklornim svojim instinktom: njegova

[12] *Breza,* (1939); v. u knjizi *Prkosne strofe.*

[13] *Čapek se oprašta s Pragom,* iz 1939; *Prkosne strofe.*

[14] *Naša stvarnost,* 1939, br. 17—18; *Prkosne strofe.*

[15] 1937. objavio je pesmu o Don Kihotu na bombarderu *(Don Kihot iz Manče; Radnik,* 1937, II, 2—3); povodom te pesme napisao je Marko Ristić, u eseju *San i istina Don Kihota (Pečat,* februar 1939, br. 1—2): »Nazvati Don Kihota ‚krvoždnom ludom' i ‚plaćenim ubicom', i staviti ga u Francov bombarder, kao što je to nedavno dobronamerno ali nespretno učinio jedan crnogorski socijalni pesnik, znak je potpunog nerazumevanja Cervantesovog dela, i posledica jednog (kobnog i rasprostranjenog) shematičnog shvatanja (što znači neshvatanja) kulturno-istorijskih vrednosti i simbola«. Zogović je nešto kasnije izostavio Don-Kihota iz pesme i, uz manje ispravke, štampao tu pesmu pod naslovom *Crna sramota* u knjizi *Plameni golubovi.* U časopisu *Umetnost i kritika,* maja 1939, br. 1—2, u članku *Nešto kao izjava,* Zogović je, ukazujući na ovu svoju ispravku (jer, »Pjesmu treba uvijek očistiti i zaoštriti kao strijelu; naravno, bolje je ikad nego nikad! Pjesmu treba raditi i raditi! — kako je to rekao Majakovski«), izjavio da je Servantesov roman znao samo po »skraćenim i osakaćenim izdanjima«, da bi zatim optužio Marka Ristića da je Don Kihota »... osramotio svojim nadrealističkim ‚snom', kao i španski narod, kao i Vladimira Majakovskog«.

pesma *Pusta stada* izgrađena je tehnikom pitanja i odgovora (kao u folkloru), i u krajnjoj uprošćenosti koja zrači blagom svetlošću u bolu vaskrsle folklorne bezazlenosti. Tri prve strofe su pitanja varijacijama (uz gotovo neznatna odstupanja) modela koji je u potpunosti dat već prvom strofom, i kome je težište na frazi: »reci, šta ćeš mi reći«:

Ti znaš taj bol što kose djevojačke pokosi:
ti si sretala puste konje kada se s puta vraćaju,
praznog sedla, zavitlanih bijelih zengija.
Reci,
šta ćeš mi reći:
kad pusti konji, praznih sedala,
dotopću pred dom i vriskom žale gospodara,
a dom je pust, i vrata niko ne otvara.

Tri strofe što slede ovim strofama jesu strofe-odgovori koje, *ponavljajući* pitanje, otkrivaju da je reč o Španiji (svaka od ovih strofa počinje istim rečima: »pred španske domove dolaze . . .«):

Pred španske domove dolaze pusti konjici,
topoću, u ponoć vrište, — žale gospodara,
a domovi su pusti, i vrata niko ne otvara.
Koplju konjici zemlju, i plaču. I oči bijele,
I slijepci kreću u planine: od jele do jele . . .
Prazna su sedla, njišu se zengije bijele.

Sve je tu zatvoreno u simbolički krug epike (pre svega ti konji što vriskom žale gospodara); i sve su tu ponavlja, u bezizlaznosti, kao u zatvorenom krugu: intonacija tragike Španije jeste u samom ovom ponavljanju, u bezizlaznosti (u porazu) koja ne zna za kretanje i zbog toga zna samo za ovo kretanje u krugu, neprestanim vraćanjem istom sintaksičkom obrascu, i istome modelu strofe, u unapred zatvorenom simboličkom krugu (tu, uistinu, niko neće otvoriti vrata ovoga simboličkog kruga onako

kako, u ovoj godini, niko neće otvoriti vrata napuštenih španskih domova?), kad svaka strofa kao da ponavlja, usporenim ritmom, rimama veoma otvorenim (što će, inače, veoma brzo da iščezne u Zogovićevoj poeziji), ovo sumorno i turobno zatvaranje u krug. Tu, u tom *zaokruživanju,* osnovnim modelom pitanje–odgovor, ponavljanjem fraze, vraćanjem (nema li tog vraćanja i u onom »reci, šta ćeš mi reći«, koje može da se učini tako sporedno, jer nije nosilac nikakvog značenja, ali koje je sudbonosno, sama okosnica pesme, možda i mala »formula« ovoga načela vraćanja, ponavljanjem, u zatvorenom simboličkom i jezičkom krugu?), tu je, *u porazu, u umoru,* onaj ubeđujući *ton* pesme *Pusta stada* (pesme koja govori neuporedivo više *odjekom rečenoga,* tonom, nego onim što govori, tu, na poslednjim obroncima stvarnoga govorenja).

Isti taj umor, u sumornosti ponavljanja (kao u sumornosti poraza), u osnovi je ciklusa *Došljaci, pjesme Ali Binaka.*[16] U ciklusu nema one *neposredne* manifestacije obrasca i *simboličkog sistema* folklornog melosa kao u pesmi *Pusta stada,* niti je tu sačuvana ona čistota tona, posredstvom apsolutne svedenosti kao u toj pesmi od svega šest strofa. Ima, čak, u tome ciklusu i onoga *pričanja* koje je, rasturajući pesničku snagu Zogovićevu u mnogim drugim njegovim pesmama ovoga i ranijega vremena, očigledno poticala i iz njegove opsednutosti da što je moguće *iscrpnije* kaže sve: »Podne. Čelopek gori. Visi malaksalo granje, / kamenje miriše oporo, po sumporu. / Raskrđeno ovce idu po vreloj ulici, / kao slijepe i jedna za drugu svezane. / I gdje god bio, gdje sio, čujem: jauču psi ovčari, / i dubu jame, i cvile ispod zemlje, — / od žege cvile, od tuge za planinom«.[17] Ali to je, ipak, takođe kretanje u krugu, stalnim variranjem istih motiva i simbola, tako da se poraz i tu, u sferi simbolike i sintakse, iskazuje pre svega kao *poraz kretanja,* ili kao ovo neprestano *vraćanje* istome. Otuda i naglašena monotonija pesama *Došljaci;* to je reč i ritam lamentacije, ali kojom se ne oplakuje samo ono

[16] *Naša stvarnost,* novembar 1937, br. 11—12 (ista verzija i u zbirci *Plameni golubovi).* U knjizi *Prkosne strofe* ciklus, koji je imao pet pesama, redigovan je i proširen, tako da ima jedanaest pesama. U posebnom, piščevom, izdanju (1958) ciklusu je dodata još jedna pesma. Ciklus je zamišljen kao »lirski dokument o patnjama šiptarskog stanovništva, odnosno kao ezopovski protest protiv velikosrpske politike obespravljivanja, tlačenja, razbaštinjavanja i uništavanja Šiptara u Metohiji i na Kosovu« *(Napomene; Prkosne strofe).*

[17] *Došljaci; Pjesma šesta.*

što je izgubljeno, nego kojom se i *uranja* u to izgubljeno, kojom se ono produžava u duhu i u sluhu Ali Binaka koji, dok broji mukle brojanice, žali, nad pepelom ognjišta, usred raskućene svoje kuće, za svetom ticom rodom:

Ja Ali Binak brojim svoje mukle brojanice
i sa zrnom svakim nižem ti o vrat nisku kamenja,
ja Ali Binak
kunem ti sve do sjemena u odivi!

Zašto mi, zašto mi
ubi na krovu svetu ticu rodu?

Na mom odžaku klanjala je alahu,
na mom odžaku ljubila je kljunove bijele
što kao pronik iz grudve zemlje probiju iz ljušture jajeta,
sa mog odžaka širila je na moj dom svoje bijele grane,
i nikad krilom nije oborila jabuku sa grane,
i nikad kljunom nije probila crveno oko trešnje
(da iscuri crvena zjenica!) —
sveta tica!

(Pjesma prva). Pesme Zogovićeve ovde su kao mukle brojanice Ali Binaka: beskonačno brojanje u krugu (beskonačnom), zatvoreni krug u kome nema, niti može biti, početka i kraja (zbog čega je sasvim svejedno da li se, na primer, prvo pročita treća ili peta pesma), jedna bezizlaznost i prigušenost u njoj, naricanje koje, međutim, nikada ne uznemiri osnovnu ritmičku liniju, a još manje dozvoljava povišeni ton ili nagla, sintetička, obasjanja. Ako Ali Binak ponavlja, u nekim trenucima, starozavetnoga Jova, osnovnom intonacijom (»Oboriše plotove moje kao žito, / Pregaziše plotove moje kao poleglo žito; / pogaziše livade moje zelene, / kao grožđe«), to je Jov koji, dok se sutonska svetlost gasi, ponavljajući njegovu agoniju (»Bojim se mukle sobe u sutonu, / bojim se pustih ovnujskih zvona što vise na tavanu / tiho na vjetru jecaju«), sve i kada dođe do na samu granicu užasa (»Između večeri i mene leži mučna godina, / a on je svu noć na meni — / gazi me kopitom po rebrima!«, ili: »Kunem se: / u grobovima raste krtola!«), nikada neće doći do svoga krika: nikada neće iz ove svoje jadikovke preći u pobunu. Ovaj *komunist pod krilom izgubljene svete tice rode* (koja je, u srećne dane Ali Binaka, klanjala Alahu), nalazi najviše mere lirizma u

pogruženosti, šapćući, sa Ali Binakom: »Ne plači, bre, Ziz Nimon, Ali«, ili: »Izbiće trava, i sve će pokriti trava, / zelena trava / zaborava«. »Protest« je ovde u duhu u kome odjekuju ove reči o travi zaborava, *u budućnosti* toga duha; on nije dat neposredno. To je prigušenost, u porazu i u umoru, koja dozvoljava manifestacije poetskog samo posredno, zadržavajući Zogovića u sferi lirizirane narativnosti, zagrcnutog pričanja više-manje monotono-ujednačenom melodijskom linijom koja ne dozvoljava nikakvu izrazitiju metaforičku koncentraciju onako kako ne dozvoljava nikakvo sažimanje: *umor,* koji određuje ovaj lirizam, jeste pre svega sredstvo adhezije; stihovi su lišeni, u svome monotono-prizemnom (kao metohijsko polje ravnom) pričanju, od jednoga do drugog trenutka poetičnosti, svakog izgleda na iole izrazitiju koncentraciju.[18]

Reč tu kao da ne otkriva nego *pokriva* misao i viziju što traži svoju artikulaciju, svoje izbijanje iz tame i tišine neizrečenosti na videlo i u brujanje jezika; ona je kao neka magla koja leži preko svega, ta reč koja, bez obrisa, bez čvrstine i oštrine, pokriva sve (kao *lišće srce*), i može da bude poetska upravo tim pokrivanjem, tom prigušenošću što, međutim, izaziva strah:

Šta je to meni? —
Il srcu ne stvorih kratere stiha?
Bojim se, bojim riječi — da srce ne pokriju lišćem,
kao što grane jesenje pokriju izvor u šumi

[18] Pesma koju je, kao *Pjesmu devetu,* Zogović napisao za posebno izdanje ciklusa *Došljaci,* u potpunosti odstupa od ovoga lirizma prigušenog i *posrednog* protesta lamentacija Ali Binaka. To je pesma kojom Ali Binak, obraćajući se Ibišu, »đaku-uzniku u došljaka«, iskazuje svoju nadu i odlučnost (»tri cara, koji su dolazili da ne prođu, / i prošli su, / razvalili se kao lonci«), ali i uputstva Ibišu da i u knjizi »tuđinskih pismena«, »nažandarenoj, nagospodarenoj«, ipak može da nađe i ono što treba da nauči, jer »Odnekud iz nje došlo je da onom u koga je / zakon u kundaku, trag smrdi nečovještvom. / Negdje u njoj zapisao je Mark Miljan na Medunu / da se zna koji smo i čiji smo. / Zato ne plači. Zato na muci nadjunači. / I iz te knjige, i onih za njom i za njima, / stići da uzmogneš, / — gdje knjiga glavi ne pomogla, / a glava ruci, ne bilo ih — ni knjige ni glave, / stići da ustvoriš, uzišti da razaznaš / kad ćeš, sa kim ćeš; kako . . .« Iako i u ovoj *Pjesmi devetoj* Zogović nastoji da sačuva psihologiju, ritam i boju Ali Binakove reči, on u tome ne uspeva: poezija jadikovke Ali Binaka nije tu izneverena jedino Zogovićevom željom da tu jadikovku prekine izrazom nade i odlučnosti nego i ovakvim »prosvetarskim« utilitarizmom kojim se Ali Binak pretvara u zogovićevskog »instruktora«.

(Riječi za druga).[19] Sve je zahvaćeno pretnjom razlivanja (u sutonu svega: i sveta i duha), tako da se tu poezija može da nađe samo na granici koncentracije i dekoncentracije, poezija usplahireno-zagrcnutoga govorenja u stihu, ni visokog ni niskog intenziteta, u liričnosti ove prigušenosti koja kao da *pokriva* (i ona: neka *trava* što raste iz umora?) jasne slike i linije sveta, zamućuje ih, kao u *febrilnoj* ustreptalosti, na samome pragu onih halucinacija kojima se ovaj Zogović *približio* u dva-tri maha, možda najviše u pesmama napisanim u bolnici i lečilištima za tuberkulozne (u kojima je proveo neke od pesnički najznačajnijih svojih časova pre 1941), u prvome redu u pesmi *Mladić sam u sobi za samrtnike,*[20] u kojoj se javljaju »smreke u crnom, s crnim kapuljačama«, i kaluđerice, zajedno s njima: »Kaluđerice i smreke dolaze, drže se ruka za ruku. / Po stubama idu. I lance po stubama vuku. / I sad će ući. Staće nada mnom. Uza me. / I sobu će napuniti crnoga granja. . . / i tame«. Ta strava, ali zadržanoga glasa, ta košmarna priviđenja, u maštu tuberkuloze, progrcana, iskidanim rečenicama (kao u lirici Kosovela, ali i kao u lirici Dušana Vasiljeva), u svojevrsnom (i zakasnelom, neosporno) obnavljanju ekspresionizma, *upućuje ovoga pesnika na »modernizam«,* njemu inače toliko mrzak: »Poklopilo me gluvo zvono bolnice. / Negdje u hodniku lome se porcelanski koraci / (ili se lomi pod ili se lome kosti?) — / Stojim uz prozor — staklo je ledna obloga po čelu — / i gledam: / grad je brod koji nijemo, i sve dalje odmiče i dimi. / — / Nad brodom lete bijeli golubovi / . . . / Ja vičem — lomi se o staklo staklo mojega glasa«.[21] Ovo: »lomi se *o staklo staklo* mojega glasa« izvesno je »modernistička« provokacija: tu, gde počinje »modernizam« zato što prestaje svest neposredno-iskustvenoga (kao »realistička« svest) koja zna *svojstva* stvari, i gde, zbog toga, glas koji za ovu svest nije staklen, pristaje na »staklo glasa«, na tu metaforu nastalu *provaljivanjem* granica neposredno-isku-

[19] Objavljeno prvi put u knjizi *Prkosne strofe;* po *Napomenama* u ovoj knjizi napisano 1941; sme li se prevideti i prečuti ovaj Zogović koji, u godini revolucije (u kojoj će učestvovati od prvoga dana), doživljava ovaj strah od »lišća reči«?

[20] »Napisano u sanatorijumu Klenovik« (*Prkosne strofe, Napomene;* objavljeno prvi put u knjizi *Prkosne strofe).*

[21] *Golubovi;* pesma je napisana »u Beogradskoj bolnici, početkom zime 1936« (*Napomene: Prkosne strofe);* objavljena je prvi put u *Našoj stvarnosti* 1937, br. 5—6, zatim u knjigama *Plameni golubovi* i *Prkosne strofe.*

stvenog, može to »staklo glasa« *da udari* o »stvarno« staklo: taj udar »stakla glasa« u staklo (prozora, na kome stoji, u košmarnoj groznici, ovaj pesnik) jeste *sudar* nad-empirijskog i empirijskog (sudar ili *košmar),* ali istovremeno i sudar ovoga duha, zahvaćenog košmarom, sa načelom neposredno-harmonijske melodioznosti koja je mogućna samo tamo gde je mogućan jasan (i harmoničan) *poredak* stvari: gde su ne samo mogućna nego i u potpunosti očuvana njihova *svojstva* (ili njihove *veze* sa tim svojstvima). Ta harmoničnost ovde je *napadnuta* onako kako je ugrožen (u košmarno-halucinantnom doživljaju) sâm poredak koji drži u čvrstoj vezi stvari i njihova svojstva: tu, gde je ta veza poremećena, — tako da *glas* može da bude *staklen,* i da odvede metafori »staklo glasa«, — poremećena je i neposredno-harmonična melodioznost: poremećen je i sâm princip *tonalnosti.* Tu je, makar i sasvim skromno, sasvim bojažljivo, jedva osetljivo (tako da to može da oseti samo najtrepetniji, najsenzibilniji sluh), najavljena *mogućnost atonalnosti,* tu, u toj jednoj jedinoj rečenici: »lomi se *o staklo staklo* mojega glasa«, i to baš tamo gde je ovo središnje, ovo *fundamentalno-krizno* jezika i izraza: *»staklo staklo«,* to ponavljanje formalno iste reči koja je, stvarno, zajednička i za iskustveno i za ne-iskustveno, i zbog toga nosilac konfuzije, ali i jemstvo *zastoja* rečenice (njene melodičnosti, njene tonalnosti), u toj konfuziji, ova *kriza harmoničnosti* kojom se iskazuje (i potvrđuje), — nužno, bez predumišljaja, — duh usred sveta čija neharmoničnost (i anti-harmoničnost) *doziva* ovu krizu i u jeziku, u njegovoj *muzici,* ovaj *zastoj,* tu naprslinu u harmoničnosti, to najdublje, i neumitno (i autentično jer je neumitno), prožimanje duha (i sluha) istinom svoga-ne-svoga sveta, taj sudar tonalnosti i atonalnosti kao sudar poretka i ne-poretka (i anti-poretka), kroz rascvetavanje košmarno-halucinantnih vizija. — Poeziju, koja se tu najavljivala, Zogović nije hteo onako kako nije hteo atonalnost, gledajući u njoj delo »formalizma« i »modernizma«;[22] ali, on tu »modernističku« atonalnost nije hteo ni onako kako se nije mirio sa svojim sopstvenim umorom: onako kako je u bolnici, usred košmarno-halucinantnih groznica u kojima glas postaje staklen samo zato da bi se njegovo staklo lomilo (košmarno-atonalno, u ritmu *porcelanskih* koraka u hodniku) o staklo prozora, pokušavao svoj sopstveni *umor* (onaj što *zatravljuje)* da pobedi, voljom koja se otima od slabosti tela i svesti, sanjajući, — između dve strepnje da *lišće* reči ne pokrije (ne zatrpa) izvore *srca,* — da stvori kratere stiha tome *srcu* upravo kao kratere u kojima bi se ova bezvoljnost preobrazila u vulkansku volju što riga oganj. On se, u tome, pesnički ne jednom gubio: umesto volje uspevao je da dođe samo do *izjave opredeljenja* za nju, kao u pesmi *Golubovi,* u kojoj se posle auditivne halucinacije »porcelanskih koraka« i zamaha autentične patetike dozivanja golubova koje »vjetar diže kao bijelu rascvetanu granu«, javlja stih-izjava i stih-stav: »Ako smo posrnuli nijesmo pali!«, stih potpunoga izneveravanja ne samo izvorne linije ove pesme nego i poezije uopšte, stih koji je,

[22] Vojislav Vučković osetio je patos ali i mogućnost atonalnosti u pesmi *Golubovi,* pa je pokušao i da je ostvari u svojoj istoimenoj kompoziciji (koja je izvođena na Međunarodnom muzičkom festivalu u Londonu, 1937). U članku *Vojislav Vučković, umjetnik i borac (Borba,* 30. decembra 1944) Zogović je pisao: »Vučković je počeo kao đak J. Suka, njegovi prvi uzori bili su Šenberg i Haba. Njegovi prvi radovi, sve do Ali Binaka, gušili su se od formalizma, kakofonije, nagomilavanja i naglog kidanja zvukova i motiva, reskih naturalističkih krikova. (. . .) Njegov prelom k realizmu počeo je poslije dugih internih diskusija o *Ali Binaku* i Londonskom međunarodnom muzičkom festivalu na kome je Vučkovićeva atonalna muzika dobila priznanje i podršku i Vučković bio izabran u žiri narednog međunarodnog festivala. (. . .) Neosporno, i u kasnijim Vučkovićevim muzičkim djelima ima zaostataka formalizma i modernizma. Tog prokletog nasljeđa umjetnici se oslobađaju teško«. (U istom članku, govoreći o Vučkovićevoj *Materijalističkoj filozofiji umetnosti* (1935), Zogović kaže da su greške u ovoj knjizi delo Vučkovićeve mladosti ali da su prouzrokovane i »nedovoljnim poznavanjem djela Marksa, Engelsa, Lenjina i Staljina kao osnivača naučne estetike«. Međutim, u kratkoj belešci uz pesmu *Razgovor s Banom Vučkovićem,* u knjizi *Lično, sasvim lično,* — izd. *Prosveta,* Beograd, 1971. — Zogović kaže da je Vučković bio »dosljedan pobornik teorije odraza u filozofiji i estetici«). — Redigujući pesmu *Golubovi* za izbor svojih pesama *Žilama za kamen,* Zogović nije ni pokušavao da pad stihom »Ako smo posrnuli nijesmo pali!« makar i najmanjom intervencijom umanji. Ali je zato pokušavao da »racionalizuje« sve »modernistički« košmarno, tako da navođeni stihovi: »Poklopilo me gluvo zvono bolnice. / Negdje u hodniku lome se *porcelanski koraci / (ili se lomi pod ili se lome kosti?)*« u novoj verziji glase: »Poklopilo me gluvo zvono bolnice. / Negdje u hodniku *porcelanski se nešto slomi. / porcelanski se slomi, prospe se porcelanski*«. Tu ne samo što je izbačeno ono: »ili se lomi pod ili se lome kosti?« nego je umesto »porcelanski koraci« (to je bilo, valjda, »prokleto nasljeđe modernizma?«) Zogović napisao ono *nešto,* šireći ovaj stih, množenjem glagola (dva puta »slomi«, zatim i »prospe«). Umesto stiha: »Ja vičem — lomi se o staklo staklo mojega glasa« sada je stih: »Ja vičem — lomi se o staklo *napuklo* staklo staklo mojega glasa«; ovo »napuklo«, ubačeno u kakofonično »staklo staklo«, dozvano je, očito, nemirenjem sa tom kakofoničnošću, voljom one iste racionalne svesti koja ne pristaje na »porcelanske korake« i košmar strave koju oni dozivaju (»ili se lomi pod ili se lome kosti?«).

svojom *tuđošću* tkivu pesme, kao objava apsolutne racionalnosti, apsolutne svesti, usred ovoga auditivno-halucinantnog i simbolično-vizionarnog teksta, izraz želje za otporom, žudnje za snagom, ali i nemoći za taj otpor, za tu snagu. (Sav racionalizam ovoga stiha odakle je ako ne iz te nemoći?)

Ali, ako tu žudnja za snagom ne uspeva da se usaglasi sa poezijom, i čak joj, ovako, *surovo* protivureči, ona je duboko istinita: čak i ispod ovakvih stihova izneveravanja poezije, krije se *drama volje*, bitka za sopstvenu snagu, samolomljenje, otimanje od nizijskog umora, ne samo žudnja da se svemu košmarno-halucinantnom (tako retkom, inače, i u ovo doba, u Zogovićevoj poeziji) suprotstavi oštar pogled jasne svesti, nego i žudnja (i to ona, pre svega) da se slaba vatra zagrcnuto-pričajuće *febrilnosti* (»... Šta je to meni?«) preobrazi u »oganj«, da se stih te prigušeno-liri zirane raspričanosti u slabosti volje ovim »ognjem« mobilizatorski *komprimira*, da se luk rečenice napne, do prskanja: da se, tim komprimiranjem stiha, snagom volje, zaista pruži ruka Majakovskom, da se nađe Majakovski koji sobu za samrtnike pretvara u herojsku *Fizičku salu* komunista Beogradskog univerziteta, koji *košmar bolničkog jutra pretvara u miting*, onako kako bilo sopstvenoga krvotoka pretvara u *bilo Rige*, kao u pesmi *Bolnica u julskom jutru*, napisanoj »u ognju« oduševljenja što su Baltičke zemlje pripojene Sovjetskom Savezu: »Crtu moga ognja / piši reflektorom / po zidu oblakodera!«.[23] *Izvestan*

[23] V. u knjizi *Prkosne strofe*. — Zogović je 1940, »u Topolšici, u Sloveniji, prvi put (...) počeo da prevodi Majakovskog; u lječilištu je napisao pjesmu *Bolnica u julskom jutru*. Te godine je bila desetogodišnjica smrti pa je u Beogradu, u Fizičkoj sali, organizovana tim povodom komemorativna akademija na kojoj je, pošto je ilegalno prebačen iz bolnice u Topolšici, držao uvodno predavanje o pjesniku« (V. Kalezić, *Pjesnikov život i rad; Žilama za kamen*). Nije li to i u egzistenciji kao u pesmi: pokušaj pretvaranja sobe za samrtnika u Fizičku salu, i to posredstvom Majakovskog? Ali nije li to, takođe, i pokušaj izlaska iz trave, i pšeničnog klasja, »u grad, i to čak ovaj oblakodera«, po kojima pišu reflektori, pa zbog toga Zogović, dozivajući ovde te oblakodere i reflektore, kao da se, makar za časak, našao na onome istom poslu mistifikacije gradova na ulicama koje je Rade Drainac proklinjao zato što na njihovom betonu *balega cveta*, dozivajući Majakovskog: »Proklinjem gradove na čijem betonu cveta balega! / I želim kao Majakovski da ih zalogaji hleba sagore!« (*Opus No. 111; Ulis, Beograd*, 1933). Drainac, koji se hvalisao, patetično, u stilu svoga neiscrpnog mistifikatorstva, da se *rukovao* sa Majakovskim (»... Iste godine, poslednji put, pružih ruku Vladimiru Majakovskom u *Café de la liberté*«. — *Rasvetljenje*, Beograd, 1937), i koji je, nešto kasnije, u istome stilu, pisao: »I ravnodušno si primio vest da se tvoj prijatelj Majakovski iz ljubavi ubio« (*U senci životopisa; Dah zemlje*, Beograd, 1940), u nekim poslednjim svojim

ritmički zamah, stihovima čija oštra sinkopiranost podrazumeva »futuristički« svet »oblakodera« i »reflektora«, nesumnjiv je u pokušaju Zogovićevom da se mobiliše, da se od pesnika umora preobrazi u pesnika mitinga. U tome mitingovanju (»Jutros mitingujem: / Doktore, / kad spustiš prst na moje bilo — ti si / Na bilu Rige!«), koje zahteva brzi i sažimajući, dinamički jezik čija sažimanja kao da su i ova *sažimanja prostora* (od Rige do Beograda), ta zgušnjavanja sveta u jednu tačku: *u tačku volje internacionalizma kao volje apsolutne koncentracije u apsolutnom povezivanju*, u poricanju onoga što je neposredno-iskustveno dato, što *jeste*, sve do ovoga poricanja prostora, ali *i bila* sopstvene ruke, koje tu nije ono što neposredno jeste, nego ono što je suštinski: ovo *bilo Rige;* u tom patosu: »Jutros mitingujem«, ima *neposredno* prisutnog Majakovskog: to se Zogović *uživljava* u Majakovskog, pa i *ponavlja ga*, poistovećujući se sa njime; pa ipak, ima u njemu i nečega višeg od epigonstva: ima otimanja Zogovićevog od sopstvenoga umora, bolesti, bolnice, ima *patosa volje* koja, ponavljajući Majakovskog sricanjem njegovog stiha, pokušava da dođe do sebe i do *svoga* izraza: sažimanje rečenice, pravcem ka stihu-rečenici, ali i ka stihu-reči,

pesmama kao da je uistinu pokušao da se prožme Majakovskim: da svoj anarhistički revolt konkretizuje. Majakovski, za koga je Drainac morao da zna još iz prvih godina *Zenita* (Micić ga je prevodio i štampao u *Zenitu* 1921, 1922, 1923), i koga je prevodio i Drainčev bliski prijatelj Miodrag M. Pešić (*Srpski književni glasnik*, 1926), nije našao u Draincu poetski plodotvorniji odjek. Pa ipak, Majakovski je neumitno morao da privlači i Drainca; ovoga pesnika levice koja je »lijevo od lijevoga« (Zogović, u članku *Osude bez priziva; Naša stvarnost*, 1938, 15—16), upravo to »levo«, i bez obzira na to kako je ideološki i poetski artikulisano, okretalo je i Majakovskom onoliko koliko ga je upućivalo na grad: u osnovi svih Drainčevih mistifikacija, u kojima je Drainac sebe prikazivao kao pesnika gradskih predgrađa, ali i kao pesnika metropolskih bulevara na kojima je on pevao svoje »Kruške ranke, kruške karamanke«, jeste pre svega ovo isto »levo«. To »levo«, urbano, i poreklom i svojom budućnošću, i tu je funkcija urbanizacije: *»levo« otvara bulevare i diže oblakodere i tamo gde ih nema;* na ulicama na čijem betonu »cveta balega«, ono pretvara pesnika u arhitektu velegrada. U kulturama niske urbanosti, »levo« je san o preobražaju »balege« u čelik i beton. (Da li je Zogović, kasnije, kada je *u gnevu* svome, u *vici* na sva mogućna »zastranjivanja«, — ne samo u literaturi, nego i u slikarstvu, muzici, operi, drami, baletu, čak i arhitekturi i urbanizmu, — napadao »buržoaski funkcionalni konstruktivizam« čelika i armiranog betona, suprotstavljajući mu arhitekturu socijalističkog realizma (!) »koji usvaja i prerađuje na višem stepenu razvitka tekovine klasične arhitekture«, bio već zaboravio, zauvek, »oblakodere« iz svoga »mitingovanja« u Topolšici? — V. o tome *V kongres — stenografske beleške*, izd. *Kultura*, Beograd, 1949.)

koje vodi (sasvim u stilu Majakovskog) serijalnim eksplozijama, sve do na sami prag vrhunski dramatičnog iskušavanja jedinstva pesme, kao da je već preludijum Zogovićeve *Pjesme o biografiji druga Tita*.[24]

Iako se ova pesma ne može svesti na Majakovskog onako kako, autentično pevajući dotle nedogođenog Tita, ne može da se vrati, bez izneveravanja, ničemu pre-titovskom, ona je bez Majakovskog nezamisliva: ona je vrhunac, najviša mera Zogovićeve sposobnosti za mitingovanje, za ove oštro sinkopirane rečenice od kojih se, svaka, *odupire* slivanju u jedinstvo, u celinu pesme, sa drugim rečenicama, jer svaka kao da je svojevrsna *sintaksička celina* za sebe (pa makar to bila i samo jedna reč, kao kod Majakovskog), ali se u tu celinu ipak sliva, podvrgava joj se, čineći je tako samo dramatičnijom.[25] Jemstvo dinamičnosti koja je, na mahove, u *Pjesmi o biografiji druga Tita*, neosporna (i za kakvu Zogović ranije, u doba Jova-Ali Binaka i bolničke samoće ni izdaleka nije znao), delo je ove dramatične opozicije, pa i ovih sudaranja imperativa celine (ili imperativa jedinstvenog toka pesme) i ovih stihova-rečenica i stihova-reči

[24] *Pjesma o biografiji druga Tita*, kojoj su povod bili »razni klevetnički i senzacionalistički pamfleti o porijeklu, životu i radu druga Tita, objavljeni u fašističkoj štampi u Berlinu i tako dalje, i preko radiostanica i reakcionarnih listova u Londonu, Njujorku i Cirihu«, napisana je oktobra 1943, a štampana prvi put kao izdanje Jedinstvenog narodnooslobodilačkog fronta Bosne i Hercegovine *(v. Napomene, Prkosne strofe)*. U knjizi *Prkosne strofe* poema ima dve pesme više: *Pjesmu četvrtu*, posvećenu savezništvu sa Rusijom i Crvenom armijom, i *Pjesmu šestu*, posvećenu predviđanju buduće socijalističke izgradnje. (Poema nije uvršćena u izbor *Žilama za kamen.)*

[25] U narodnooslobodilačkoj borbi, u kratkotrajnoj renesansi epske, ali i folklorne reči uopšte, ovaj pesnik koji je, za razliku od većine pesnika revolucionarnoga ideološkog opredeljenja, potražio sebe, u dva-tri maha, na vrelima folklora, neće se naći među pesnicima koji su u ovo doba pokušavali da se nađu u podnožju epike i folklora. Ne potvrđuje li to, još jednom, da je *poraz* jedina sila koja je Zogovića vraćala folkloru, i da je, zbog toga, njegovo nemirenje sa porazom u suštini i nemirenje sa ritmovima folklora: zahtev za dramatičnim sinkopiranjem Majakovskog? U ovo doba, kada je pokušavao da piše, razlomljenim stihom Majakovskog, pesme *Pobjede pod Moskvom* (v. u knjizi *Prkosne strofe;* u izboru *Žilama za kamen* vratio je ovaj razlomljeni stih Majakovskog stihu uobičajenog poretka, kao što je to učinio i sa pesmom *Drugu u tamnici*, iz 1939, valjda osetivši da tu taj stih nema svoga stvarnog opravdanja), zatim *Prkosne strofe* i *Pjesma nepokorna*, on je produžio i da prevodi Majakovskove stihove (između ostalog, odlomak iz poeme o Lenjinu). — [Poeziju Majakovskog prevodio je i kasnije: *Pročitaj, proskitaj i Pariz i Kitaj* (1947), *Vrlo dobro* (1957), *Bolje tanje, a bolje* (1967).]

koji, kao samostalne jedinice, svojim upornim *nastojavanjem* na sopstvenoj samostalnosti, kao da se odupiru ovom toku, i kao da prete razbijanjem te sintaksičke celine. Sinkopiranje, lomljenje, stihova po ugledu na Majakovskog, ovde je jemstvo ove sintaksičke drame, i napetosti koja je u njoj neminovna (lomljenje stihova u stilu Majakovskog tu je opravdano ovom sintaksičkom dramom: ovim suprotstavljanjem tendencije autonomnosti pojedinačnog stiha i njoj protivne tendencije celine), i to u najvećoj mogućnoj saobraženosti osnovnoj ideji pesme: stih-rečenica (i stih-reč) uvek *zadržava* pesmu: to taj stih, koji kao da hoće da se odupre sjedinjavanju sa drugim stihovima, u celinu, ali je istovremeno neodoljivo privlačen snagom celine, u kojoj se samoprevazilazi, dramski, kao da ponavlja ovu pesmu o Titu koja je pesma o jedinstvu (ali i pesma samoga tog jedinstva):

Pitate o Titu: ko je? —
Mašino, mašinko moja, —
piši!
Tito —
to smo mi,
svi —
vi znate naš kuršum i slavu!
I on je pun nas,
i velik,
i mi u njemu viši,
viši
za ljudsku glavu!

Tito je pojedinačnost (individualnost, konkretna ljudska biografija),[26] ali pojedinačnost koja se i sama prevazilazi ka ovome »svi« i koja time *ponavlja* imperativ mobilizatorskog jedinstva kao imperativ samoprevazilaženja pojedinačnog, tako da je snaga jedinstva u snazi ovoga samoprevazilaženja pojedinačnog. U Zogovićevoj poemi, u tome »rafalu baruta u stihu«[27] (i u tome pretvaranju pisaće mašine u mašinku), osnovni nosilac

[26] Elementi ove biografije javljaju se najodređenije, iako sasvim škrto, u *Pjesmi prvoj* i, u proširenoj verziji poeme (za *Prkosne strofe)*, u novoj *Pjesmi šestoj.*

[27] »Za vas, ne — / na vas, Gebelsovo pleme Titovih biografa, / na Berlin vaš, / i vas u Londonu, / i vas u Cirihu, — / palim / ovaj vreli rafal, / ovaj / rafal u stihu!« *(Pjesma prva).*

ove pojedinačnosti koja se samoprevazilazi ipak je neuporedivo više sâm stih (zaveren svojoj samostalnosti i, istovremeno, magijski privlačen imperativom jedinstva) nego konkretno-egzistencijalno iskustvo pojedinačnog koje je nužno apstrahovano, u ovom »mitingovanju«. Suštastveni pokret mitinga i ovde je pokret apstrahovanja konkretno-pojedinačnog, ali time i konkretno-egzistencijalnog: miting ritualizuje, on *obredno* apstrahuje pojedinačno svodeći ga na element objedinjavajućeg ritma. Zbog toga tu, gde pesma ima da ponovi miting, *stih* je, kao ritmička jedinica, jedini nosilac pojedinačnosti (otuda se on i odupire ujednačavajućem modelu (veoma retko se ponavljajući); ali zbog toga je to ipak više pretekst za pesmu, više jedna mogućna nego napisana pesma: stih njen, kao nosilac pojedinačnosti mogućne samo ritmički, maksimalno lišen konkretno-egzistencijalnog iskustva (koje je ovde »uritmovano« onoliko koliko je apstrahovano), kao da oživljava u potpunosti tek kada je *glasno* čitan: to je »mitingovanje« koje, apstrahujući sve konkretno-pojedinačno, zahteva *glasove*, živi govor (a ne pisanu reč), da bi tek tako došlo do one punoće koju bez glasova ne poznaje. To je »mitingovanje« koje pesmu pretvara u *partituru;* to je traženje hora, horskog recitala (one iste horske recitacije protiv koje je, ne mnogo kasnije, Zogović govorio),[28] to je natčulno-idejna reč letka i plakata (mitinga) koja traži svoju glasovnu materijalizaciju kao nezamenljivu, jer jedinu, šansu konkretno-egzistencijalnog, ovde svedenog na osnovni element ritma. Apstrahovanje konkretno-egzistencijalnog, čulnog, ostaje neprihvatljivo: zahtev za glasom (tim poslednjim oblikom čulnosti? i poslednjim uporištem individuacije?) jeste zahtev za neodložno-stvarnim, čulnim, neodvojivim od konkretno-egzistencijalnog. Horski recital, koji zahteva ova poema, zbog toga je isto toliko dramatičko-ritmičko samoprevazilaženje pojedinačnog na putu jedinstva, koliko i traženje stvarnosti za ovo jedinstvo u glasovno (muzički) čulnom. Naglašeno *polemički* karakter poeme, iznuđen stvarnošću (nju zahteva Gebelsovo pleme Titovih »biografa«-klevetnika), traži i sâm imperativ jedinstva: polemiku ovde podržava, čak je čini nezaobilaznom,

[28] U članku *Bilješka o tzv. sintetičkoj umjetnosti*, *Borba*, 14. april 1947. (takođe u knjizi *Na poprištu)*, napisanom povodom beleške o pokušaju sintetičke umetnosti u Narodnom pozorištu na Cetinju, u *Stvaranju*, u dvobroju januar—februar 1947.

potreba za govorom jedinstva: jedinstvo bez onoga što mu se suprotstavlja (bez sile anti-jedinstva), — kao neko apsolutno, samim sobom dato jedinstvo, — ne samo što je mirovanje nego je (kao mirovanje) neka apsolutnost s onu stranu govora. Ako se ovo jedinstvo traži u sukobu i ono samo zahteva sukob onako kako zahteva svoju stvarnost u govoru, svoj govor: polemika je funkcija govora ovog negovorećeg jedinstva. To je *totalitet koji nužno polemizuje* ili polemika koja je funkcija totaliteta, i koja ponavlja, u sferi ideološko-političke akcije, istu onu funkciju koju u sferi ritma ima sukob (takođe neka »polemika«?) stiha i celine: ona je dramska funkcija celine. *Polemički* Majakovski je, zbog toga, u ovoj Zogovićevoj poemi funkcija ovoga u suštini romantičarskog, i totalizujućeg, patosa jedinstva.

Međutim, pesnički govor ovde naslućen, u pokušaju ove sinteze romantičarskog patosa jedinstva i polemičkog stiha, Zogović neće razvijati: posle istorijski prekretničkog sukoba revolucionarne KPJ sa staljinističkom kontrarevolucijom i, istovremeno, sa onim dogmatizmom koji, svakako, kao funkcija ove kontrarevolucije, nije progovorio jedino kroz Zogovića ali je u njemu našao svog najizrazitijeg i najupornijeg tumača, ovaj pesnik je stih tražio (pa i onaj polemički, od kojeg se nije nikad odrekao) samo kao »čovek koga ćutanje i samoća — kao vrijeme i pijesak / brod u presahloj dubodolini zavejava«,[29] izazovno oglašavajući iz te samoće (i ćutanja) kako mu je ostao veran još jedino jablan, »pomeđaš«, »nepokorni«, da zakloni njegov prozor od pogleda »mrskog prišta«, »cunjala« (»žbira«).[30] »Uhode

[29] *Neposlano pismo*, u knjizi *Lično, sasvim lično*. Ova pesma, upućena drugu koji je prestao da mu dolazi, ima kao moto reči Larošfukoa: »Kraljevi postupaju s ljudima kao s novcem: oni im određuju vrijednost po svom ćefu, i ostali ih moraju uzimati po tom kursu, a ne po njihovoj stvarnoj vrijednosti«; poslednja njena strofa glasi: »I — druže i brate? Revidiranje? Mudrost ,poćuti i povladi'? / Ili — jači s čovjekom, bio to pronalazač il' ugursuz, / čine što s novcem? . . . O nek ne bude, nek ne bude, tebe radi, / da i ti čovjeka uzimaš po tom kursu!«.

[30] »On je moj sadašnji prijatelj bez uzmaka, / jedini gost moj, pobornik moj i spornik. / Napušta drug, blati laskavac, čankoliz boluje od lumbaga, / a on, pomeđaš moj, jablan moj nepokorni, / — / On je tu! . . . / . . . / I kad se, ushodan, od zida zidu odbijam kao omča / il' čovjek što omču veže i klati sam u sebi, — / on uvrne lišće, on sklopi grane, on se skopča / i maše, kažiprst: da se ne bi, da se ne bi! / — / Il' cunjalo dozlogrdi. Tad on, i prezriv i uzbuđen, / razlakti ceradu — i prozor zakloni mrskom prištu« (*Jablan pred prozorom;* datirano: *1952. Artikulisana riječ*. U izboru pesama *Žilama za kamen, cunjalo* je zamenjeno sa *žbir)*.

literarne« (i one druge, svakojake, »preprodane«) doći će, kada se on smiri, zauvek, najzad »lojalan«, da pretraže njegove fioke, ali neće naći ništa, pošto je on, od prvih svojih dana, uvek, morao da krije svoje rukopise od policije.[31] »Na plimi zapadnog vjetra«,[32] usred kulture u kojoj »vuci s klepetušama samoreklame« ukrštaju orla s martovskom mačkom, — Marksa s Frojdom, — i to zato jer nema Price, Racina, Šestaka, jer njih su, »za ove, novodošle, oborili drugi s puta«,[33] on je uvek, u svakome svom trenutku, pod velikom samokontrolom. Nema kod njega ni najslabijeg opuštanja, a kamoli tendencije otvaranja: pokret njegov nije okrenut spolja, prema svetu, nego je to uvek pokret *unutra*, u još dublju unutrašnjost. Živeći svu tragičnost toga pokreta samozatvaranja, on nije slučajno (u jednome od najpesničkijih svojih trenutaka) ugledao *grab*, tu maslinu divljih šuma: on je ponavljao, svakim svojim stihom, i leksički i sintaksički, prirodu graba, njegovu sudbinu i njegovu materiju. On je neplodan kao grab, i ne daje drugo nego (kao grab) samo oganj; ali, taj oganj nikada neće biti *viđen:* to je nekakvo unutarnje sagorevanje, u ovom uvlačenju bića u samo sebe, sve dublje u unutrašnjost, odbijanjem spoljnjeg sveta, u stvari: odbijanjem lakoga i brzog dodira (ili lirizma koji bi, kao u njegovim najznačajnijim predratnim pesmama, imao da bude u lakoći makar i prigušeno zvučnog stiha). U odbojnosti prema svemu oko sebe, ovaj pesnik

[31] »Kad skončam, neugodnik, i legnem, napokonje / saglasan sa svima, umiljat i zaslađen, / u mom stolu neće ni drug ni licjemer sjetno skonjen / naći neštampanih napisa niti građe. / — / Neće naći — ni drug, ni uhoda literarna / . . . / Jer ja sam, svu mladost, od prvog studentskog almanaha, / morao svoj stan da držim na sve spreman. / . . . / Mene su, nad svakim stihom, vrebale uhode preprodane« *(Crta ispod mladosti).*

[32] *Mlin na mrtvaji; Lično, sasvim lično.*

[33] »Potiši biste bili vi, poinostranjeni domoroci, / izvlašćenih a ne upropašćenih tatica sinovi i jezici; / pomanje biste licitirali tertulijanizam svoj, kjerkegorci, / manje davali maha i šestom prstu i pesnici! / — / Poobazrivije, porjeđe biste vješali nesaglasnima natpis: ‚Kužan'!, / vuci s klepetušama samoreklame, bogate svojte svojto; / vi, što povlačite heroje po pornografskim posteljama svojih duša, / ukrštate orla s martovskom mačkom — Marksa s Frojdom! / . . . / Poređi biste bili, poobazrivije biste, malo manje / monopolisali, anatemisali, gonili nepoćudne kroz svoj špalir — / da nije što jeste: da oni koji su vam znali znanje i rekli bi ga, i smjeli, i umjeli — nisu pali / — / il' nestali . . . / . . . / Ali da! Njih nema. Oni leže / nijemi — njih su, za ove, novodošle, oborili drugi s puta: / Čute, mnogobrojni. Krpa, mermerne prašine, zemlje — smješe / zemlje i krvi, olova i krvi puna su njina usta« *(Bojažljiva napomena; Lično, sasvim lično).*

došao je do svojevrsnog morala i poetike graba. Kao što grab teži da se *isprošuplja* i iskvrga, rapave kore, nepristupačan, tako i Zogovićeva pesma teži, neodoljivo, ovom isprošupljivanju, ovoj odbojnoj kvrgavosti, ovoj suvoći koja nosi u sebi mogućnost sutrašnjeg plamena: ovaj latentni požar. U jeziku, u najnovijim (i nesumnjivo najznačajnijim) svojim pesmama, Zogović pokušava da ponovi ovo svoje opredeljenje za grab,

Za njegovo: održati se i kad je pod tobom kamen škrgut,
odoljeti žeđi, šikari, nadrastanju, biljnoj lepri!
Za kanon njegov: je li rana — mobiliši se, gradi kvrgu;
. . .
Za upornost s kojom, rastući obratno, zemlju propliće
i domaša,
s kojom, u mreži žila, drži obronke nad potokom.
. . .
Što gužve ne daje, ni jarmove, ni taljige, ni toljage,
ni obluk samarni, ni kundak, ni klade. — Samo Oganj

(Pohvala grabu, maslini divljih šuma).[34] To: »je li rana — mobiliši se, gradi kvrgu«, esencijalni je imperativ Zogovićev. To je osnovna odrednica njegovoga jezika i stila: poziv na *lomljenje* sopstvene mekote, na mobilisanost koja zahteva samodisciplinu, do askeze. Pesma je, uvek, kao pesma Mizama pred Kaltenbrunerom: i mrtav, Mizam će Kaltenbruneru da kaže Zogovićevom rečju: da pesma nije kao breza: »I ne ponaša se ni kao breza: ti ćeš sjekiru ili bušač — / zasvrdlaš, zasječeš, a ona ti pusti napitka na taj otvor. / Jer i breza se najzad trgne, skruti se, sok svoj zgruša, / skisjeli, osivi — da se čak gušterima čini otrov«. Šta je pesma? ». . . Ona se ponaša kô živo čovječje meso, što na fijuk / biča odgovara masnicom, brani se kvrganjem tkiva mlečkih /. . ./ I udariš li je kamdžijom, nadneseš li joj oštru kljunu, / ona na udar šikne; poprska, obilježi kamdžijaša, pa se siri, / i smrzne na rani — u crven ispljuvak, još ne pljunut«.[35]

[34] *Artikulisana riječ*

[35] *Mizam Kaltenbruneru, i mrtav; Artikulisana riječ.* — Ispod pesme naznačena je, kao godina njenoga nastanka, 1938; u *Napomenama*, u *Artikulisanoj riječi*, u kojoj je pesma prvi put objavljena, Zogović kaže da ova pesma, kao i pesme *Trojanov berberin i njegova knjiga*, a zatim *Parola na zidu, Pisah, ja, žalan i vele žalostan, Crne konjice, Na nepočin-polju, Balada o rudaru* i *Igalske mjesečine*, pre rata »zbog cenzure nijesu ni davane u štampu«, a u knjigu

Pesma nije *napitak,* do kojeg drugi dolazi udarcem; ona se *skruti,* zgruša, osivi, *skisjeli* na udarac: ona je lek jer je otrov (i lek kao otrov). Ona je *smrzotina* na rani; i dalje (i sa tragičnošću još patetičnijom, iako zbijenom, — skvrganom, — samo u dve-tri reči): ona se stvori »u crven ispljuvak, još ne pljunut«. U *jeziku* ta pesma kao *odbrana* pesme skvrgavanjem, to njeno *skrućivanje,* to je anti-napitak, anti-tok: u stvari, sukob sa jezikom, čija tendencija jeste tendencija kretanja. Anti-kretanje: zaustavljanje rečenice, otpor lakom oticanju (lakom njenom čitanju).

Racionalist, čak do fanatizma, Zogović ne dozvoljava sebi nikakva zatamnjenja, još manje nejasnosti; njemu je do *stava,* koji ima u svakome trenutku da bude jasno artikulisan. Ali, ako on hoće svemu tamnom, i, još određenije, svemu dvosmislenom, svakome kolebanju i svakoj tajanstvenosti (nema kod njega tajne i tajanstvenosti ni za lek duši i reči u ovom skvrgavanju bića, poput *niskorastućega* graba), da suprotstavi *artikulisanu* riječ, on je ipak u zavadi sa tom rečju, onako kako je u zavadi sa svakim otvaranjem: okrenut korenu, sav *korenski* posvećen rastu »obratnom«, nadole, u dubinu, naporom koncentracije, a ne nagore (još manje u širinu), — nije li njemu, bez cveta, i sasušenom, rođenom za oganj jedino, korenje ono što je drugome

Prkosne strofe nisu uvršćene jer su u međuvremenu bile zaturene. »Pronađene u rukopisu koji nije bio pripreman za štampu, one su sada, koliko je to bilo moguće, dotjerane«. To »dotjerivanje«, međutim, očigledno je upravo *pisanje:* i jezikom, i stilom, ove pesme u potpunosti pripadaju epohi *Artikulisane riječi.* Mizam, pred Kaltenbrunerom, ne ponavlja samo osnovni stav Zogovića iz *Pohvale grabu maslini divljih šuma:* »je li rana — mobiliši se, gradi kvrgu«, nego i reč ove mobilizacije kao »skvrgavanja« (»građenja kvrge«) u jeziku, reč za kakvu Zogović u ranijoj svojoj poeziji, a ne samo onoj pre 1941, *apsolutno* ne zna. [Redigujući svoje ranije objavljene pesme za izbor *Žilama za kamen,* Zogović je uprkos težnji za »racionalizacijom« kojom je, kao u pesmi *Golubovi,* izneveravao prirodni tok pesme, povremeno pokušavao da zgusne i dramatizuje rečenicu lomeći njenu bezizražajnu pravolinijsku frazu: umesto bezizražajnog, nedinamičkog, »ravnog«: »Kroz polje gazi teška potkovana noga«, on će napisati: »Polje za poljem gazi, sva u potkovu, noga«, ili umesto stiha: »Nečujno, pod zemljom, padne na rebra poslednja pješčana zobnica«, — »Pod zemljom, od krvi s tabana, na betonu i, sve gušća, skrami skrama« *(Ezopovska pjesma o duhu jednog grada).* Naravno, tim mestimičnim ispravkama nije mogao Zogović predratnu pesmu da dovede do one zgusnutosti i napetosti, dinamičkim »skvrgavanjem«, koje su karakteristične za *kasnije* njegove pesme, između ostalog i za pesmu *Mizam Kaltenbruneru, i mrtav:* ali u tim ispravkama ogleda se sama suština Zogovićevoga pesničkog preobražaja.]

pesniku, po analogiji na carstvo bilja, — granje? — on je okrenut protiv artikulacije koja podrazumeva imperativ komunikacije ili što lakšeg i što neposrednijega opštenja: što lakšeg i što neposrednijeg sintaksičkog toka. Ne dâ Zgovoić tom, sintaksičkom, toku da se uspostavi: on je veran načelu *skvrgavanja* svega što bi, u njemu, da pupi, lista i cveta, on *skvrgava* tok rečenice, ustremljene maksimalnoj lakoći: on je *kida,* od reči do reči: zapliće je, proširuje umetnutim rečenicama (i rečenicama umetnutim u umetnute rečenice), tako da se njegova rečenica, uvek veoma difuzne svetlosti, deltasto račva, grana se prizemno: nikada joj se ne daje ni najmanji uzlet (beskrajno je daleko sve to od ekstatičkog šikljanja), makar i jednim jedinim njenim segmentom. Sve se *zadržava,* sve teži *dole,* što bliže korenu i, kroz koren (stihovima kao korenjem graba), sve dublje, kroz otpor nemilosne zemlje, kamena, u zemlju, u kamen ovoga *ustrajavanja* i rašćenja »obratno«; govor, pri tom obrnutom rašćenju, nadole, silnim umetanjem reči (pridevskih), i rečenica, uz gomilanje — čak i *nabijanje,* jednog uz drugi, — glagola i prideva (po tri, čak po četiri zaredom), nailazi pre svega na otpore onoga što je *akcidentalno,* i to toliko da ta akcidentalija, kao u nekakvoj silnoj inverziji (i koja zar ne ponavlja ovu inverziju korenja kao granja, ovo *izvrtanje,* ovo *izopačivanje?),* ta ne-bitnost, to prateće, atributsko-epitetsko, postaje glavno, dok ono glavno (ona suštastvena misao, suštastveni motiv) ako ne postaje sasvim sporedno, — jer je neotuđivi nosilac pesme, njen prarazlog, njen *um* i smisao, — svakako postaje sporedno. Ta se inverzija sporednog kao bitnog (i bitnog koje se *osporednjuje),* u pretnji unutarnje njihove nesrazmere, iskazuje naglašenom moći verbalnosti: *Zogović ima neuporedivo više reči nego ideja.* On ne samo što nije verbalno ekonomičan, nego je često i »verbalista« prvog reda: odbijajući brzi tok sintakse (onako kako odbija lakoću: kako odbija, u ime »morala« graba, da mu pesma, na udarac, čovečanstvu dâ »napitak«), on je osuđen na verbalizam, na to silno množenje reči. Želeći da se utvrdi (»žilama za kamen«), da raste nadole, — obrnuto svem živom svetu, — da *ustraje,* on je osuđen da se suprotstavlja svemu *aktivnom* u jeziku. Ideološki za aktivizam (i to onaj hiper-romantičarski: onaj što ne zna za predah ni jednoga jedinog trenutka!), on je verbalista onoliko koliko je protiv akcije jezika: on *zadržava* jezik, onako kako u sebi *zadržava* svako izlivanje, svako otvaranje. Zatvarajući se, on se »verbalizuje«: množina reči (jezički *kvantitet)* nije u njegovom slučaju izraz želje za otvaranjem, za izlivanjem (kao kod njemu

toliko omrznutih pesnika Rastka Petrovića, Rada Drainca ili, — iako na sasvim drugi način i iz drugih razloga, — nadrealista), nego, naprotiv, izraz želje za zatvaranjem. Ta množina reči delo je protivljenja kazivanju (dodiru, ostvarenju, punoći): dozivanje ovog obilja reči jeste ovde dozivanje *protiv trenutka punoće* (iskupljenja, ostvarenja): protiv iskazanosti. — Eno, na primer, pesme *Povremeno zauvijek;*[36] osnovna ideja (— *ako* je ideja? —), koja se dâ dedukovati, iz teksta, na osnovnu rečenicu: »I kada (. . .) *dva tri talasa pljusnu* (. . .) ja znam: *to je negde* (. . .) *lađa prošla«,* u Zogoviću se *kazuje* ovako: *»I kada,* odjednom, bez ikakva pretpokreta i predglasa, / ne budeći se iz sna, sami san u trzanju, o karst rošav / *dva-tri talasa pljusnu;* sruče se unazad dva-tri mlaza, — / ja znam: to je negdje daleko pučinom *lađa prošla«.* I, dalje (u istoj pesmi): osnovna misao: »Kad u meni (. . .) i sam san dubine (. . .) talas (. . .) pljusne (. . .) to si ti (. . .) opet prošla«, *razvija se* u dve katrenske strofe: »I znam: *kad u meni* — to bude odjednom, bude prosto, / u vozu možda, za stolom, u travi, u šetnji možda, — / *i sam san dubine,* odnekud iznutra, odnekud odozdo, / *Talas,* vjetreći uvis, uzbudljiv i gorak, blag i oštar, / — *Pljusne* uz rebra, slije se, uvre u sebe, nestaje u dubini / i tuga ostane — podsjetljiva, razrijeđena, a nadošla, — / ja znam, iako nastavljam, iako mu se vješt ne činim: / *to si ti,* u meni, dubinom, — *opet prošla«.*

Očigledno, Zogović je neuporedivo manje »idejan« nego »jezičan«: on je, ako bi bio meren *zogovićevski,* po toj nesrazmeri između ideje i reči kojom bi ona, ta ideja, *kao,* imala da se »kaže«, nesumnjivi verbalista: nesumnjivi »formalista«. U stvari, on je *pesnik* utoliko što sve ono akcidentalno za racionalističku (»praktičnu«) svest uzdiže do *bitnog,* što u »sporednom« otkriva tu bitnost, njen krvotok i meso, njenu stvarnost izvan koje je ona fantomalna (nepesnička) stvarnost. U tome *grču,* u tim *sinkopama* između dve umetnute reči, i dve rečenice (umetnute takođe), sva je ljudska bitnost: bez njih, ta konkretna bitnost iščezava, pretvara se u apstrakciju ideje. Međutim, ta inverzija kojom poezija *jeste* poezija, — inverzija bitnog i ne-bitnog, — u Zogovićevom iskustvu (tako punom ogorčenosti koja traži skvrgavanje, čak *otrov* a ne napitak) zbiva se uvek u znaku »inkvizitorske« (i neumitno »inkvizitorski« mračnjačke) *autorepresivnosti:* ima nečega asketski mazohističkog u ovome *usa-*

[36] U knjizi *Artikulisana riječ.*

mljenom Zogoviću: u njemu koji, lišen objekta svoje vladavine, a nemoguć bez tog objekta, *postaje svoj sopstveni objekt,* i nalazi *snagu* (ne jednom uistinu vanredno sugestivnu) upravo u tom svom uzvišavanju nad sobom, u tom pretvaranju samoga sebe, u samoći (u odsustvu, nemogućnosti, drugoga objekta), u svoj sopstveni objekt: ko je *pesnik* Zogović ako ne onaj koji ide protiv sopstvene svoje prirode, ali i protiv prirode uopšte: *protiv oticanja,* protiv komunikacije? Nepomiren sa efikasnošću komuniciranja, on je *nepomiren sa ekonomičnošću* jezika; on prostu rečenicu *rasteže i spliće,* proširuje i usložava i ono što je vrhunski prosto, i to *kao čovek samoće:* to samoća, u ozlojeđenosti, punoj osvetoljubivosti, samoća koja čoveka i jezik vezuje u čvorove (sve čvor za čvorom, kao rečenicu za rečenicom), ne dozvoljava rečenici da otiče; to čovek, koji *jeste* (čovek) samo opštenjem sa drugima, — samo u *komunikaciji,* — samoćom ovom *biva* vezivan u čvorove u osnovnoj rečenici umetnutih rečenica: to on, u samoći, kao nemoći komunikacije, i u pokušaju *prihvatanja* te samoće, samoga sebe vezuje u te čvorove: ne samo što mu je komunikacija (i oticanje rečenice u njoj) uskraćena, nego on, odbijajući komunikaciju, izuzimajući se, pokušava da sebe u samome sebi utvrdi, *korenski,* »žilama za kamen«. *Trza se,* i kida; sinkopira se neprestano: to je *muka govora:* instinkt govora (opštenja) i otpor tom instinktu (ne-opštenje): sva silna *umetanja* reči, i rečenica, u osnovnu rečenicu, otuda potiču; sva *kidanja* rečenice, kada se rečenica, dotle i potom razuđena, svodi na dve-tri reči, čak samo na jednu jedincatu reč, odatle su: »Znaš na šta. I odlaziš. Na operaciju se mora doći. / I sto je tu, svejedno koji. Distanca. Vezan. Nemušt«.[37] Te dve krajnosti Zogovićeve rečenice: rečenica gotovo maksimalno *proširena* (čitavim serijama umetnutih rečenica) i rečenica svedena na reč (rečenica-reč) neprestano se smenjuju: protivurečne formalno jedna drugoj, one su na istome »poslu«; na poslu ovoga protivljenja nesavladljivom nagonu govora (opštenja). To je kao disanje usamljenika: udisaj — izdisaj: žudnja za opštenjem (nagon govora) i *lomljenje* ove žudnje. Žudnja za ljubavlju, koja nalaže i zahteva opuštanje, davanje, oticanje (maticama jezika), i otpor toj žudnji, otpor jeziku; u stvari, i uvek, *otpor jeziku kao otpor ljubavi;* zatvaranje u krug, i krug kao zatvorenost (kao samoća): »Osmijeh onaj, one, oko uzvijutaka ozračene, zlatne

[37] *Chirurgia cardio-vaskularis; Lično, sasvim lično.*

malje, / sve ćeš, sve ćeš zaboraviti kako se sve to zaboravlja. / Sporedno ćeš potisnuti voljom. Ostalo će otići malo dalje. / Javljaće se ređe. Povremeno će da se javlja«.[38] Ponavljanje (»onaj, one«, »sve ćeš, sve ćeš«), napredovanje rečenicom *obazrivo,* i teško i prigušeno u toj obazrivosti, dopunjavanjem već rečenog, korigovanjem, sve većim udaljavanjem od svoga »izraza« (od svoje ispunjenosti), bez nade na izraz (ili u beznadnom traženju izraza): »zaboraviti kako se sve to zaboravlja« (»izraz« leži na ovome *»kako«,* ali ono je prećutano: ono je jemstvo ćutanja usred jezika — potpuna neodređenost ili »kako« koje nema svoje »tako«), što osuđuje na vraćanje istome mestu, uz bojažljive ispravke: »Javljaće se . . .«, »povremeno će da se javlja« (a šta se *desilo,* zbilja, između ovoga »javljaće se« i »povremeno«? neka nada, i *korigovanje* te nade? susret nade i iskustva? pokušaj zaborava i otpor iskustva?): »Bezumlje. Pri svijesti. Il' ti se bar čini; svjestan svega! / Ali tek kad prste, od nepreciznih pokreta ranjave, uzotkrivaš, i nokte, jedan po jedan, podliven, iskrzan, kao šegan, — / tek tad uvidiš šta se u srcu zbivalo. Šta se zbiva!«[39] Uvek isto: reč, izraz (»pri svijesti«), *i ispravka,* u nesigurnosti (»Il ti se bar čini: svjestan svega!«), *polazak i uzmicanje,* napred-natrag, kretanje u krugu, a ne kretanje, a ne provaljivanje kruga (samoće); i uvek pesma »ranjava« od »nepreciznosti«, od opsesije »preciznim« koja je utoliko veća ukoliko je jači otpor davanju (otvaranju: opštenju; govoru; ljubavi): *neprestano traženje preciznosti u neprestanom strahu od davanja,* sve do *straha od Erosa* koji dozvoljava promucano-zagrcnuto, suspregnuto stihovanje, a ne poeziju: »Nek se, uprkos negledanju, *precizno* vidi; gajtan, gajtan / razdjeljka, *precizan.* Nek se vidi čulom što pamti i što pati. / Čak, ispod uha lijevog, ponaprijed, po sredini dugog vrata — / mladež. — Ali čvrstine! Ne pogledati! Ne zastati! / — / Hukte, o uzan rub haljine, bukte golijeni silovite; / pločnik se, sve brže i sve jače, s kucanjem damara natkucava. — / Znam je, osjećam je po onom što ispred nezadrživih grudi ide! / Ali — ne zastati! Pronijeti svu uzbunu svojih mrava!«[40] Zaista, šta je preciznost u ovom erotskom iskušenju i ovoj autorepresiji (od koje, uostalom, ovde i jesu sve izražajne nespretnosti: ove »golijeni silovite«,

[38] *To nećeš zaboraviti; Lično, sasvim lično.*
[39] *Ne nadajte se imunitetu; Lično, sasvim lično.*
[40] *No ona to nije znala; Lično, sasvim lično.*

zatim *»ono* što ispred nezadrživih grudi ide«!), ako ne funkcija te autorepresije, *nešto analitičko* (». . . ispod uha lijevog, ponaprijed, po sredini. . .«), anti-sintetičko (nešto anti-erotsko, ako je erotika anti-preciznost: ako ona *ne deli,* analitički, nego intuitivno i instinktivno, u jedan mah, objedinjava)?

Ne postoji veći *»poklonik kiše«* od Zogovića: on je neke od najznačajnijih svojih stihova napisao dozivajući kišu, kao veliko *izlivanje pre smrti,* žeđajući za provalom oblaka kao za nekakvom nadstvarnom pričešću, kao tom »ublagom žednom«;[41] ali nikada njegova pesma nije izlivanje. Uvek u njoj ima velika sila zadržavanja, otpora izlivanju, kao otpora sintezi: uvek je ona *ranjava od žudnje za preciznošću;* uvek stihovi njeni podsećaju na »prste od nepreciznih pokreta ranjave«. Uvek je to napredovanje obazrivo i mučno, sve stih po stih (kao »nokat« po »nokat«, »jedan po jedan«, »podliven, iskrzan, kao šegan«), da bi se, tek posle svega (sa objektom ili glagolom na kraju rečenice, uvek ovako *zadržavanim* manijom preciznosti koja umeće rečenice, gomila sinonimske reči, srlja u zastranjivanja, ali koju Zogović *savladava,* vraćajući rečenicu, osnovni njen tok, iz tih sporednih, umetnutih, rečenica, natrag, pravcem ka glagolu), moglo da *»uzotkriva«* (?!) ono bitno u njoj: da se »uzotkriva«, ali ovim glagolom *»uz*-otkrivati« *da se, u stvari, zadrži, ponovo:* šta je to *uz*-otkrivanje, ako ne učestana (nezavršena i nezavršiva) radnja, koja teži da se produži beskonačno, ali koja je uhvaćena ovde na početku, ovim predmetkom *uz,* koji, dok se glagolska radnja objavljuje, i to (po pravilu) vrhunski dramatično, ne označava samo njen početak nego tu radnju istovremeno i vezuje za taj početak, *zadržava* je na tom početku, *ukorenjuje* u njemu.[42] *Sve se vraća početku,* ne samo tamo gde je imenica, ili pridev, nego i ovom početku radnje glagola, tom početku u kome se oseća *snaga,* energija nabujala i koja traži svoje ispoljavanje, ali snaga utoliko veća što do tog ispoljavanja ne dolazi. Uvek je

[41] »Dima žrtvenog, olujo! Provalo oblaka, gdje si? / . . . / Još jednom bubnjara napoj, još jednom ršumom okupaj prije smrti. / o pričesti ga sobom, provalo oblaka, o pričesti!« *(Koncerat za doboš i trubu; Lično, sasvim lično);* ». . . lađo spasenja, ublago žednom, pristani, / pristupi žednom; ne varaj, ne udaraj — / ne udaraj ivicom o vilicu!« *(Umorni seljaci na podnevnoj misi u crkvi na ustalasanom pejzažu. Julski vjetar; Artikulisana riječ).*

[42] V. još, u knjizi *Artikulisana riječ:* uspretakati, usplastmasiti, uspulsati, ushteti, uspljuskati, i u *Lično, sasvim lično:* uzjurišati, uzotkrivati, uzžuriti, usprosipati, usprelivati, uzmuvati.

to isto zadržavanje, isti otpor kretanju; svi prefiksi, koje ovaj pesnik ne prestaje da vezuje uz glagole (najčešće *uz, u, iz,* ali i *na, o,* ili *o-bez, za, pri),* u službi su ovog zadržavanja, ovog iscrpljivanja glagolske radnje, bilo da se ono iskazuje neposredno *(obeskriviti, obezbojiti, obezdomiti, obezljuditi, obesamiti, obesoliti),* bilo da se iskazuje posredno, željom za potpunim izvršenjem: *zađemiti, zarobiti, zazubiti, zamlazati, zanoktiti, ili: naivičiti, nakvrgavati, nagrabičiti, natežati; isprošupljati, izuvijati, izukrštati, iskopitati; dotrajati, dogušiti.* Sve je to, uvek isto, utvrđivanje u nečemu (u nekome svojstvu), ili *iscrpljivanje* nečega, i to, najčešće, okretanjem samome sebi kao sopstvenom objektu: daleko najčešći glagoli Zogovićevi jesu *povratni:* glagoli subjekta koji, utvrđujući se u samom sebi, uziđujući se u sebe kao u to *isto* koje neprestano odoleva iskušenju kretanja i promene (kao taj duh dogme koji odoleva iskušavanju revizije i »revizionizma«, toga duha nečastivog?), postaje svoj sopstveni objekt, ali i glagoli subjekta koji je, izvan kretanja, izvan opštenja, i bez drugih kao jemstva oticanja glagolske radnje, osuđen na ovo posuvraćivanje i na patnju u njemu, na žudnju za opštenjem, koja pokreće govorni nagon, i na otpor tom opštenju koji je otpor govoru, otpor oticanju, jemstvo zatvaranja, govornog *zastoja:* ovoga posuvraćivanja (povraćanja) glagolske radnje, ali i *trpnosti* u njemu, *»skvrgavanja« glagolskoga pokreta u trpne prideve* kojima vri Zogovićeva poezija, i to prideve izvedene pre svega iz ovih glagola sa prefiksom. To ovaj pesnik kao

. . . Sat s vječnim pijeskom koji
vi ne vidite; koji se, odozgo, gleđosan ledno,
zasipa na samo srce, a ozdo, usijan i zgusnut, izliva
po mozgu — tjesnac je tjesnac dušnika.

Il' nije ni to! Prostije i strašnije. Ja sam
(dok spavam, pričam, koračam, gledam vas, slušam)
slušalica telefonska. I ležim ničice na viljušci
(sekund po sekund, trilion sekunda svakodnevno),
obliven bakelitom i stegnut. Slušalica koja čeka,
(čeka kruteći se, čeka grcajući)
strašnu i slatku groznicu zvonca — da raznese;
čeka, iako je, ni strašne, neće biti,[43]

[43] *Spolja to izgleda sasvim obično* (1956); *Artikulisana riječ.*

taj pesnik koji »čeka kruteći se«, »stegnut«, ne može a da ne zađe (sve i kada ne bi hteo?), povraćajem glagolske radnje, u ovome »tjesnacu dušnika« kao u samom tesnacu jezika i govora, u trpne glagolske prideve *(uzmuzgan, ushodan, uzemljen, uklađen, užičen, ugrobničen, upoprečen, iskvrgan, izrendan, izjaukan, ispendrečen, napepeljan, nakoljčen, napalmiran, nauznačan, obatinjen, obespamećen, obeznaočaren, obeskrvljen, prikolčen, priklinčen, prokugljen, proplotunjen, rastjestavljen),* u te prideve u kojima kao da je pretnja prestanka svakoga kretanja, i svakoga govora: pretnja da se linija glagolske radnje zatvori u krug, da se iz govora padne u nemost trpnosti.

»Nijem, stiješnjen, zidinom užaren i savladan«, i dok mu govor pada u *suvi* šapat (»I znojim se, slano, i sušim, osipam u slan lišaj«, ili »nijem, betonom užaren i savladan, / suvog jezika, presahlog na presahlom nepcu«),[44] ovaj pesnik ostaje »muka olovna« prokletoga drveta koje sanja da »izlista i iscvjeta« (»I drvo ukleto, saksual drvo bez lista i bez rese, / kvrgavo, ljuspavo, tonjivo u vodi kao metal, — da se u vodi ogledne — i zgrozi nad sobom i ustrese. / I napupi. I muku olovnu izlista i iscvjeta«),[45] ali je, u otporu opštenju, i otpor ovome listanju i cvetanju, »skoro sona / isušenost usta«:[46] otpor »izrazu« ili »izraz zgrčen« i »skvrgan«.[47] To je molitva proleću za vrbu u progonu pored pruge (jedna od najpotresnijih molitava ovog vremena):

Omladi je, proljeće, omladi i podmladi —
vrbu sigastu u progonu pored pruge,

[44] *Bezglasni suvi šapat o šumama; Artikulisana riječ.*

[45] *Pjesak, voda i ja; Artikulisana riječ.*

[46] U pesmi *Ne nadajte se imunitetu.*

[47] Otuda, uostalom, i Zogovićeva opsednutost neologizmom. Ako je on, nesumnjivo, mogao da ga nađe u poeziji Majakovskog (koji je kao futurista težio neologizmima), i da se tamo »zarazi« strašću neologizacije, nije taj neologizam izraz novatorske strasti: neologizam je, za njega, pre svega jemstvo zaustavljanja toka rečenice, toka jezičkog: trenutak kada se sreću poznato i nepoznato, rutinsko i nenaviklo, i u kome, zbog toga, *jezik izlazi iz anonimiteta u kome ga drži automatizam,* dolazeći do svesti i provaljujući u nju: taj čas zaustavljanja toka jezika, njegovom provalom u svest koja se pita o njemu, pitajući se o mogućnosti neologizma, poređenjem izvedenoga sa primarnim, *etimološkim* radom koji je tu neizbežan, to je ono što hoće Zogović: to zaustavljanje. *Neologizam je zastoj jezičkog oticanja,* u ovom času prodiranja jezika u svest: u njemu se sreću pokret i nepokret, i *zato* Zogović neodoljivo, nezadrživo (tako strastveničkl, zaista) *srlja* u neologizme, one već postojeće, ali i iskivajući (iako to ređe) nove.

skresanu za kolje dojedenog izdanka, zarubljenu
glavudžasto, robijaški obrijanu do lobanje;
vrbu kvrgavu, ispucale kore, samotnu, koja stoji
pogrbljena, i tone, palac po palac, od napora i od sebe,
u zemlju obronka, zadržavajući ga da ne klizi;
vrbu, koja, po kazni, požarči na progonu
i dvaput dnevno, u svitanje i u podne,
odskoči od voza, i ja, u njene stope do koljena,
stanem na smjenu, i tonem od napora i od sebe,
dok voz bregove, jedan za drugim, ne baci za začelje —
vrbu sigastu, kvrgavu, pogrbljenu,
omladi proljeće, omladi i podmladi!

(Apokrif).[48] Ali to je i neumitnost ovog progonstva: *moral i poetika graba i masline u ovoj vrbi*, moral koji *zahteva* da se »tone, palac po palac, *od napora i od sebe*«, koji nalaže ovo ukorenjivanje, kao neko »listanje« i »cvetanje« (bez lista, bez cveta) u podzemlju; moral onoga koji je, ponavljajući za samoga sebe, u trećem licu: »A on je, međutim, ostao isti«,[49] *osobio* grab, tu »maslinu divljih šuma«, što *ne daje* ništa osim ognja, i koji je, u duhu morala ovoga ustrajavanja u sebi, otpornosti, rašćenja »obratnog«, instrukciju vrhunske moralnosti kazivao instrukcijom maslini;

Izubijano, skrutnuto korijenje isprepleti i zakopaj,
pokuči prste, raskljuni i zakljuni kao mačke.
. . .
I postaj kamen. Kameno-uljanom i slanom štavi svoju kožu,
uštavi, osivi, okori, nakvrgaj! Kamen jedi!
. . .
A ustreba li, isprošupljuj se do u račve. Budi sedra,
budi raspeta, stojeća mreža od rudača i oksida
. . .
Ti se ukruti, ti se napregni, izuvijaj se u grč smrtan

(Instrukcija maslini).[50] Zogovićev »izraz zgrčen«, i na ravni sintaksičkoj i na ravni leksičkoj, odjek je imperativa »izuvijaj se

[48] U knjizi *Artikulisana riječ.*
[49] *Neposlano pismo*
[50] *Artikulisana riječ*

u grč smrtan«: on ponavlja otpor ovoga pesnika otvaranju i kretanju; to je »zgrčenost« (»skrutnutost«, »isprepletenost«, »pokučenost«) onoga što, u težnji za apsolutnim identitetom sebe samoga, kao uvek »isto«, i odbijajući otvaranje i kretanje i u sintaksi egzistencije i u sintaksi jezika, odbija predavanje »pjanom vrtlogu« i erotske i estetske senzacije.[51] To je svest koja

[51] U prostorima erotike, Zogovićeva autorepresija vanredno je jaka. Njegova *Instrukcija maslini*, ma koliko da ponavlja mitologiju duha osuđenog da sebe traži u kamenu (crnogorskom), ipak je, u samoj svojoj suštini, instrukcija ove anti-erotske autorepresivnosti ili *instrukcija asketizma.*

Treba samo pročitati, napored̄o, pesmu *Instrukcija maslini* (tu duhovno *najbitniju* Zogovićevu pesmu, ali, neosporno, i jednu od najznačajnijih njegovih pesama) i očito manje značajnu, ali veoma ilustrativnu pesmu *Pismeni zadaci i ostalo* (u zbirci *Lično, sasvim lično)* pa da se to u potpunosti otkrije. Stihovi iz pesme *Pismeni zadaci i ostalo:*

To je značilo: tetivama svojim sam sebe sapeti kao roba.
Još gore: sam sebe držati pod kracima svojih bodvi.

To je značilo: bezbroj brojanih minuta, kolovratnih,
mirovati, mirovati, tijela sapeta kopčom ruku.
To je značilo: grlo uz naslon stolice zateže okovratnik;
ruke, da se ne otmu, ukliješćuju jedna drugu,

deluju kao naknadno bačena svetlost na pesmu *Instrukcija maslini,* kao njen komentar, pa čak i kao *govor same te masline* (kao njeno oslobođavanje od objektiviranosti u deskripciji, pravcem prvoga lica jednine), govor nađen *u mukama autorepresije.*

Postoji, svakako (u pesmi *Pismeni zadaci i ostalo),* velika i nesavladiva nesrazmera između ove patnje što »grlo uz naslon stolice zateže okovratnik« (kao u mučilištima inkvizicije?) i njenoga povoda: žena je zamolila pesnika da »bude dobar« dok ona pregleda pismene zadatke (»Je li ona, rekavši: ‚Dok sveske pregledam, budi dobar', / znala kako je to biti dobar — bivalo cio podvig?«). Ali, ta nesrazmera ovde kao da je nužna: u dugoj praksi autorepresivnog »biti dobar« ne javlja li se, neumitno, čak i ovaj tako beznačajni povod kao povod samoga pakla? To bezazleno »budi dobar« pada u sluh i svest autorepresivnosti, čija je istorija, u slučaju ovoga pesnika, vanredno velika. On, koji se, pokušavajući da progovori *naknadno* o ljubavi (1958, u pesmi *Naknadno o ljubavi; Artikulisana riječ),* pitao: »Jesmo li voljeli mi, koji smo o tome govorili tako malo, / za koje ljubav nije bila zasljepljujući pjani vrtlog / . . . / Jesmo li voljeli mi, kojima je preče bivalo svakad preče: / od pjesama i priče, kad su preči proglasi i leci«, govorio je kako ljubav nije prošla nego samo, s mladošću, prešla »u korijenje«: »Ljubav je, samo, s mladošću, otišla nekud dublje, / u korijenje, i živi tamo, s njom se sanja« *(Ti snovi ti snovi, Dominika; Lično, sasvim lično).* Ali, u Zogovićevoj poeziji, ta ljubav je *već u mladosti »otišla* (. . .) u korijenje«, kao maslina (ili grab).

Nema ljubavne mladosti Zogovićeve: ima ovoga odlaska ljubavi »u korijenje« — ovoga *potiskivanja* njenog koje je uzdignuto do vrhovnoga

ne dozvoljava prepuštanje i zaborav (bez kojeg nema prepuštanja, ali ni erotske ni estetske senzacije), svest koja, suprotstavljajući se izazovu »pjanog vrtloga« reči, asocijacija, zvukova i slika oprezno-sporim, upornim i »preciznim« vezivanjem reči za reč,

(revolucionarnog) *moralnog* načela i na kome je zasnovan *stil* Zogovićeve ljubavne poezije ovoga vremena kao stil tipične autorepresije. To je *pakao* ovoga samolomljenja, objavljen kasnije, u pesmi *Pismeni zadaci i ostalo*, ali koji se, suzbijanjem, stilizuje kao jemstvo najviše mogućne vrline: to je pesma *Pognut nad stolom (Žena danas*, 1938, 18, 9; v. u knjizi *Prkosne strofe)*, koja je neka vrsta retuširanog »pozitiva« ovoga pakla koji će da se oglasi pesmom *Pismeni zadaci i ostalo*. Obe pesme nađene su u apsolutno istoj *situaciji*. Jedina formalna razlika između njih u tome je što tu ne čita samo *ona*, nego čitaju i *on* i *ona*. To nisu ljubavnici nego čitaoci; »Kad radim, kad sobu oko sebe ne vidim, / ti si bila između zidova i mene. / Ja sam te čuo kako mi kradom prilaziš, / i trag sam video — ostaje za tobom: u travi. / Tu si — dah tvoj već osjećam u kosi. / i rukama se na rame moje naslaniš, / toplim rukama, skrštenim preko grudi. / I kosa mi tvoja obraz miluje / kao klasovi rudi. / . . . / Ti bi sad prišla — skrstila bi ruke na grudi, / sagla se nad moje retke, čitala moje zvuke. / i prstom nevjernu reč pokrila. / I skupila me pod mile ruke / kao pod krila«. Ta je pesma, nedvosmisleno, pokušaj Zogovićev da se i sâm odazove na onu »instrukciju« koju je davao pesnicima napredne ideološke orijentacije, povodom pesama Oskara Daviča, — jer »pored ostalih nedostataka napredno pjesništvo kod nas ima i ovaj: kad čovjek pogleda sve ono što je do sada napisano, mora, — ponavljajući Engelsovu zamjerku Frajligratovim pjesmama, — ‚zbilja pomisliti da ljudi nemaju polnih organa'«, — tražeći da pesnici ovoga, »naprednog pjesništva«, pevaju i o ljubavi, ali tako da njihova ljubavna lirika ». . . bude lirika mladosti i života, lirika osjećanja koja su nedjeljivi dio onih velikih strasti što ispunjavaju čovjeka u naponu borbe, u bezumnoj hrabrosti, u danima velikih poraza ili pobjeda« *(Jedno novo književno ime, Kultura*, Zagreb, 1937, I, 5; v. u knjizi *Na poprištu)*. Ali ne treba biti jedan od onih »tvrdih seobaša, ortodoksnih frojdodoksa«, koji na politički naprednu predratnu poeziju bacaju »tuđi oglav« ili na nju »meću (. . .) londonsko-pariske svoje pritke« *(Voćka na udarcu; Artikulisana riječ)* pa da se otkrije u ženi iz pesme *Pognut nad stolom*, — u njoj koja tu pesniku *kradom* prilazi (dok on *radi)*, da bi se na njega naslonila *rukama skrštenim preko grudi*, a zatim ga *skupila pod mile* (!) ruke kao pod *krila* (ako su joj ruke krila, kose su joj »kao klasovi rudi«, a trag joj, i u sobi, ostaje *u* travi), — sušta projekcija autorepresije. To je *»školski« primer potiskivanja erotike* koje ostaje, naravno, nepomirljivo sa ma kojom slobodom, a ne samo sa onom suštastvenom, revolucionarnom, Marksovom i marksističkom: ideal da se peva »novo osećanje« žene, osećanje revolucionara koji u ženi ne vidi samo seksualni objekt nego i svoga druga u borbi (povodom pesme *Pognut nad stolom* Avdo Humo je pisao: »Dok smo ranije kod pjesnika imali sebična, čisto erotska ljubavna osjećanja i dok smo imali grublji odnos žene i muškarca, gdje su bile izbrisane sve duhovne i moralne veze, gdje je ljubav dobijala direktno osjećanje samozadovoljenja, kod Zogovića ona dobija novi način osjećanja i realniju sliku izražavanja«, — *Naša posljeratna ljubavna lirika; Mlada kultura*, 1939, br 1), taj ideal završava ovde u tipično autorepresivnoj »spiritualizaciji« kakvu bi mogao u ovo doba *reakcionar* Sima Pandurović samo da poželi i od svega srca da pozdravi.

masom neologizama, kao da tom »pjanom vrtlogu« jezika poručuje ono isto utešno-odlažuće *posle* koje govori ljubavi u ime revolucije koja je »od prečeg preče«, u ratu »odgoneći

Žena, koja se tu javlja, na sumornim horizontima ove autorepresije, nije drug u borbi, kako se htelo, nego ili ova žena s rukama prekrštenim preko grudi ili *Djevojka s knjigom (Čitačica)* Ogista Renoara (ali u verziji zogovićevske autorepresije): »Mi smo voljeli vjetar u polju pod klasom zobi, / i snijeg u gradu, kad pada na vjeđe i lice. / I imali smo – čas u mojoj, čas u njenoj sobi — / uramljenu kopiju Renoarove Čitačice. / — / I imali smo, *i poljubac smo imali nas dvoje, / slučajni poljubac, koji nismo ponovili« (Strijeljanoj maloj Ani studentkinji; Prkosne strofe)*. U napomeni uz ovu pesmu (u *Prkosnim strofama)*, Zogović objašnjava poreklo ove Renoarove *Čitačice*. ». . . uoči rata, naročito poslije izložbe francuskog slikarstva u Beogradu, među naprednim ljudima bila je omiljena slika velikog francuskog impresioniste Ogista Renoara, na kojoj je prikazana mlada djevojka kako čita i lice joj je ozareno«. Nije ni najmanje slučajno što Zogović vidi samo ovo »ozareno« lice, a ne i telo *Čitačice*, telo koje, svojom nadstvarnom voluminoznošću, i plamene boje, peva slavu *animalnosti*, u kontrapunktu sa *dečijom* bezazlenošću lica. Za ovu nevinu animalnost (ili animalnu nevinost), koja je *ono osnovno* u ovoj Renoarovoj slici, Zogović nema ni vida ni sluha: Zogović, koji ne vidi telo Renoarove *Čitačice* i Zogović iz pesme *Pognut nad stolom* jeste onaj *isti* Zogović koji je, kasnije, ljubavnu žudnju borca, revolucionara, pokušavao da iskaže ovako: »Svaki sekund me boli, i izvor, i lica nova, / što nisi s nama — da gledamo iste trešnje ranice, / da koracima brojimo cijevi otetih topova, / i da brojimo metke — metke i ljubičice. / . . . / O, nikad te tako nisam volio, nikada, nikada!« *(Pismo po kuriru; Prkosne strofe)*. To je Zogović spreman da svakog trenutka anatemiše »sparivanje« Marksa sa Frojdom (»orla« sa »mačkom«), — onaj za koga je Marks, potpuno izvan svakog mogućnog simboličkog kruga marksističke svesti, u stilu herojsko-romantičarskom, *»orao«*, i za koga je, dosledno staljinističkoj mržnji na psihoanalizu, Frojd — *»martovska mačka«*, — ali koji je *pokušavao da »spari« Marksa sa autorepresivnošću uzdignutom do vrline rada (Pognut nad stolom)*, do bestelesnosti »ozarenog lica« Renoarove *Čitačice* bez tela ili do ovoga pozivanja na branje »metaka i ljubičica«.

Ali, »Lijep san posjeti čak ranjenika u koritu / od gipsa«, a » . . . u polju, kad požar žeteoci gase, poljski plamen / pređe na mlatače kojima se u hitnji bije požar« *(Nepokornost sna)*; tu ne samo što ne može više da se kaže: »Želje me se ne tiču, one su nedonoščad jednog društvenog stanja« (Jovan Popović, u odgovoru na nadrealističku anketu o želji, *Nadrealizam danas i ovde*, juni 1932, br. 3; v. Marka Ristića, u vezi sa tim: »Kome, međutim, ide u račun to neuviđanje prirodne vrednosti i univerzalnog prava ljudskih želja ako ne najcrnjim ptičurinama koje se u tom društvenom stanju gnjezde pod strojevima mračnjaštva i represije?«, — *Moralni i socijalni smisao poezije, Danas*, 1934, I, 1; *Ljudi u nevremenu*, izd. *Kultura*, Zagreb, 1956); tu je uzalud samome sebi davati »instrukciju«: »Ne prepustiti se! Više strogosti k samome sebi! Više!«, ili: »Liječi dakle. Liječi od sebe. Budi hirurg« *(Nepokornost sna)*. Ako maslina može da se »odazove« nalogu: »tetivama svojim sam sebe sapeti kao roba«, čovek to ne može: on nije ni grab ni maslina ni sigasta vrba u progonu pored pruge. Zogovićeve pesme, nađene u očajanju bez ljubavi, u vreme knjige *Lično, sasvim lično*, to takođe dokazuju: ako nisu, nikako, značajnija manifestacija poezije, one

ljepotu nametnu: *poslije* rata!«[52] ali koja svest je u Veneciji, *posle* rata (1948), lepoti doviknula *»potom«*, kao svest »inkvizitora inkvizitora senatskih«: »Ja ne zaboravljam ništa! I drugima ne dam. Inkvizitor / inkvizitora senatskih. Nepotkupljivo za i protiv! / Odgovaraj! Muke? Galije? Otrov u vinu? Nož i mito? / *I tek kad o tom, i potom — o gradnji i ljepoti«.*[53]

Radovan Zogović, u Veneciji (u ciklusu *Mleci* koji bi, kako on kaže u napomeni uz ovaj ciklus, imao da bude »indirektna polemika s takozvanim slobodnim svijetom i ‚narodnim kapitalizmom'«), pojavljuje se kao *crnogorski patriot,* iz epohe Vojvode Draška, u Mletačkoj republici: ne dozvoljava Mlečićima (ni za živu glavu!) da ga lepotom svoje arhitekture i slikarstva oslepe i *potkupe,* — pamćenje zala Mletačke republike suprotstavlja Veneciji kao estetskoj provokaciji.[54] Ali, ma koliko da je u njemu

su neporečno autentični izraz nezadržive žudnje i patnje u samoći: onaj požar kome je Zogović godinama (i čak decenijama) bio »mlatač«, ali koji je »prešao« i na njega.

[52] *Bezglasni suvi šapat o šumama.*

[53] U ciklusu *Mleci, Rebel u prologu (Artikulisana riječ);* u završnoj pesmi ciklusa, *Rebel u epilogu,* poslednji stih ove strofe glasi: *»I tek prečistivši ovo — o gradnji i ljepoti«.*

[54] Ove pesme Zogović je napisao 1964, »na osnovu domaćih spisa o mletačkoj istoriji i ličnih utisaka iz boravljenja u Veneciji u proljeće 1948. godine« *(Napomene; Artikulisana riječ).* Tačno deset godina ranije, u pesmi *Mletačka roptanja,* datiranoj »Venecija, 21. septembar 1954«, *Veljko Petrović* proklinjao je svoje oči zato što ih je očarala latinska lepota, preobražavajući se od kritičara i istoričara umetnosti u »unuka Novakovog«: »Proklinji oči, unuče Novakov! / Očarala ih latinska lepota, / San-Markov blesak, sjaj Majke od Spasa« (u pesmi *Mletačka roptanja,* iz 1954; *Nevidljiv izvor,* Novi Sad, 1956). Je li to obnavljanje drame Laze Kostića koji se, posle svog romantičarsko-nacionalističkog gneva što se »slovenski bor« ugrađuje u lepotu Venecije (u pesmi *Dužde se ženi),* kasnije, pesmom *Santa Maria della Salute,* ritmovima kajanja zbog ovoga svog gneva, našao na putu erotsko-mističke ekstaze? Ima u *Mletačkim roptanjima* slutnje da je svuda i uvek, u ovome svetu, koji je *svet zla,* u svakoj manifestaciji lepote skriveno neko nakaženje, kao što je u svakome snu nečije bdenje: »Bez tuđeg bdenja zar baš nema snova, / ni krasna lika bez tuđeg nakaženja, / — bez tuđe smrti zar života nema?« I ima tu, još, pokušaja V. Petrovića da otkrije *nedužnost lepote* (pred ikonom *Majke Umiljene):* »Ti nisi kriva što je Krvopilac / pred tvojim licem na hostiju kleo / ogrezle klače, krepio im kame / iz iste školjke iz koje se dečje / nevino teme štedro blagosilja«. Zogović ne zna ni za jedno ni za drugo (obuzet »raščišćavanjem« on *ne stigne ni da vidi* Majku Umiljenu). Pa ipak, osnovni mentalni stav je tu suštastveno isti: to nije samo stav plemenskog pamćenja nego i stav rajetinskog, samoodbrambeno-utilitarističkog racionalizma, koji se iskazuje zazorom od lepote kao *kobne* (onaj koji pamti Miloša u Latinima, Ženidbu Maksima

neosporno ovo pamćenje (kao jemstvo anahronizma), to pamćenje (protiv estetske senzacije) pretpostavlja, pre svega, ovu svest koja nigde i nikada ne dozvoljava nikakav »osljepljujući vrtlog«. Kad on, otkrivajući kako je venecijansko more prepuno leševa mletačkih žrtava (tako da, » . . . kad ti, potkupljen, za sve drugo *oslijepiš od ljepote* — / ti si, uz sve drugo, progutao i taj gutljaj«[55] — gutljaj mora nakrcanog ovim leševima), onda njegov imperativ: ne oslepeti »od ljepote« jeste imperativ onoga istog *morala* u ime kojeg je on, sporeći Krležinu tezu, kao reakcionarnu, da nema desne i leve lepote, bio u stanju ne samo da poriče impresionističku umetnost (i Sezana) nego i da kaže i za samu svetlost da je »posljednji, površinski treptaj života«,[56] i u ime

Crnojevića, Njegoševog Vojvodu Draška, i koji će odjeknuti i u *Osnovnom načelu* panestetizma Laze Kostića: »Lepota je kobna«). Iako je Veljko Petrović do ovoga stava došao putevima drugačijim, pa čak i suprotnim, od onih Radovana Zogovića (on je građanin koji, pobunjen protiv sebe, traži spas u »novo-antejskoj« mitologizaciji seljaka, pokušavajući svoj tipično građanski racionalizam da prožme racionalizmom epskim, guslarskim, dok Radovan Zogović do ovoga stava ne dolazi pobunom protiv sebe i »svoga« nego, naprotiv, to *svoje samo nastavlja:* kad u pesmi *Dvije balade, 2,* u knjizi *Artikulisana riječ,* poziva na guslarstvo: »Guslar budi! — Dugo je, duboko u prostoru i vremenu korijenje / plemena: čupaju, sijeku — čovjeku korijena ne išćupa!«, on, sin seljaka-guslara, ne ustaje protiv svoga nego svoje nastavlja), ipak je to isti pokušaj odazivanja na nalog: »Guslar budi!« To je *isti mit »korijenja plemena« u istom duhu utilitarnog racionalizma* koji je protivan svakom »očaravanju« i koji u zazoru od lepote traži ovo »korijenje plemena« i onda kada je, ideološki, građanski racionalizam ili racionalizam »levoga« dogmatizma. *Ideološka diferencijacija tu se pokazuje kao nebitna,* i ona iščezava: Zogović je u Veneciji »unuk Novakov« kao i Veljko Petrović.

[55] *Talasi,* u ciklusu *Mleci.*

[56] U članku *Biologizam i subjektivizam pod maskom naprednosti (Život i rad,* 1940, knj. XXX, sv. 32—39): » . . . Nije onda čudno što se može doći do tvrđenja da je impresionistička umjetnost — i to u svojim zadnjim trzajima — velika umjetnost (u impresionizmu, po priznanju samih impresionista i njihovih zaštitnika, ‚svjetlost postaje jedinstveni siže slike, interesovanje za predmete na kojima ona igra — postaje drugostepeno') i da slikari postimpresionističkih pejzaža i mrtvih priroda, sa kojih je protjerana čak i svjetlost, čak i taj *posljednji, površinski* treptaj života, — vrše ‚socijalnu dužnost u korist naprednih društvenih strujanja'«. (Da li je još neki pesnik ove epohe rekao za svetlost da je »posljednji, površinski treptaj života«?) — Zogović je ovo ponovio, gotovo od reči do reči, i kasnije, otkrivajući dekadenciju i formalizam »u ostacima impresionističkog svođenja svijeta na igru tamnih ili svijetlih pjega u slikarstvu, ili ostacima uticaja Pola Sezana koji je istjerao iz svojih slika čak i onaj površni, impresionistički trag svjetlosti i, gledajući na prirodu s hladnom, nezainteresovanom racionalnošću analitika, ubio neposredni trepet života u slikarstvu i do

kojeg (morala) nije dozvoljavao sebi ni »oslepljujući pjani vrtlog« ljubavi. Njegov konzervatizam u umetnosti (jedan od najvećih i najagresivnijih u novije doba) i njegov konzervatizam u sferi erotike, samo su dva izraza ovoga istog morala suprotstavljenog otvaranju i zanosu. To je uvek ista moralnost apsolutne budnosti kao uvek budne pravednosti i čovečnosti koja, oglašavajući sebe za jedinu lepotu (»Ljepota i vječnost svega — to je tek pravednost i čovječnost«),[57] ne vodi samo bezizlaznoj konfuziji pojmova niti jedino omogućava da se, zahvaljujući toj konfuziji, poriče lepota impresionističke svetlosti pošto svetlost nije »pravednost«, i da se, u ime te »pravednosti«, impresionizam stavi na indeks inkvizicije staljinističke crkve, nego osuđuje i sâm subjekt ove i ovakve moralnosti na zabranu pred lepotom i ljubavlju, i na *patnju* u toj zabrani: ne može se pred lepotom biti »inkvizitor inkvizitora senatskih« a ne biti, istovremeno, *i svoj sopstveni inkvizitor*. Nije Zogović samo *zogovićevština* (kao ovo »inkvizitorstvo«), nego je *Zogović i patnja u zogovićevštini*. I nisu žrtve »zogovićevštine« samo impresionisti i Sezan, ali i Majerhold, Burjan,[58] Marko Ristić, Tin Ujević,[59] dadaizam i nadrealizam, — to »blato, gnjilež«,[60] — Alber Kami (proizveden

kraja suzio okvire stvarnosti koja zanima umjetnika« (Govor na V kongresu: *V kongres — stenografske bilješke).*

[57] *Rebel u epilogu*

[58] »Pozorišta kao što je Burjanovo su samo nastavci, varijante, dalji eksperimenti na liniji bivšeg Majerholdovog pozorišta, dovedeni do svojih logičnih i neizbježnih krajnjih konzekvenca: do bjesomučnog formalizma, ‚neustrašivog' besmisla i ekspresiomentatorstva. A. Majerhold je za vrijeme čitave svoje režiserske djelatnosti, koju je počeo 1905. godine u Petrogradu a završio oko 1937. godine u Moskvi, bio pobornik dekadentnog, reakcionarnog, formalističkog pozorišta« *(Bilješka o tzv. sintetičkoj umjetnosti; » . . . a završio oko 1937. godine u Moskvi«:* Majerholdovo pozorište zatvoreno je 1937, a Majerhold 1939. uhapšen i poslan u logor na Arktiku, gde je umro (ili izvršio samoubistvo).

[59] »Tin Ujević je jedan od onih pisaca u čiju izvanrednu darovitost i duboku misaonost malograđani vjeruju po inerciji, pošto je to negdje već rečeno, ili pošto oni, budući sami nedaroviti i nemisaoni, moraju imati veličine kojima se dive i o kojima pričaju — slabi idealizira ono što mu nedostaje« *(Primjer kako ne treba praviti »Primjere književnosti«).*

[60] » . . . I najzad, — pominjući u svom pregledu ‚književnosti jugoslovenskih naroda na kraju XIX i u prvoj polovini XX stoljeća', zenitizam, dadaizam, nadrealizam itd., njihove ‚časopise', njihove ‚predstavnike'; prikazujući sve to blato, tu gnjilež, epileptični ‚automatizam', poetizaciju polnog razvrata, sve te izraze i vidove rasula buržoazije i buržoaske kulture, kao dio kulturne i književne istorije naših naroda, — sastavljači ‚Primjera' bacili su se blatom na

u »avangardistu«),[61] Andre Malro (kao »degolistički agent američkih imperijalista«),[62] Džojs, Niče, Kjerkegor, Jaspers[63] i drugi »egzistencijalisti« (zajedno sa ostalim »profašistima (. . .) bjesomučnicima i propovjednicima amoralizma«,[64] nego je žrtva i *popac,* u svojoj *rupi,* jer »On prosto cvrči, tu pred rupom, gdje jede i pogani; / cvrči — jer tako nokti, jer burag tako hoće«.[65] To nije (već poodavno slavni) cvrčak Vladimira Nazora; još manje je to cvrčak kojeg je Miroslav Krleža, proživljavajući tragediju pesnika u ovom svetu, ali i otkrivajući njegovu neuništivost, čuo *u zahodu,* » . . . pod vodopadom one smrdljive nakatranisane stijene, gdje plivaju odresci citrone, a nosnice grize amonijak kao u kakvom laboratoriju, tu, na dnu ovog ljudskog smrada«, prepoznajući »tu, u smradu pissoire-a, glas zrelog ljeta, miris kolovoza, daljine livada što se talasaju kao zelene tkanine, glas cvrčka iz mokraće i smeća, glas prirode koja i smrdljive gradske

čitavu našu kulturu, ponizili su našu omladinu kojoj su namijenili svoj zbornik, prošvercovali su u naše škole gnjilo crnoberzijansko meso buržoaske dekadente« (u istom članku).

[61] U pesmi *Prilog definiciji avangardizma (Artikulisana riječ)* »avangardisti« »buljukom sjede«, ali »I potuku se — da su bliže. I proizvode se iza tuče / u veličine. I premićuju se, maze se, grde, glođu. / Naskamijaju se: buljukom, ispod ruke, prepisuju tuđe juče. / . . . / I žene svoje nerazdvojne — da se obesame i oloze — / domazetom žene, a sami brinu o pijaci i salami. / I boce vuku. Kupovne, darovne — u postelju i u klozet! / Žene i boce — da (proroci otuđenja!) nisu sami!« U napomeni uz ovu pesmu, Zogović kaže: »glagol ‚*naskamijati*' sadrži ime A. Kamija francuskog pisca egzistencijalističkih drama, romana, pripovedaka i filozofskih traktata«.

[62] U napomeni uz pesmu *Krila* (objavljenu prvi put u zborniku *Španija,* 1937): »Posvećeno bivšem francuskom književniku Andre Malrou, koji se onda, kao avijatičar, nalazio u redovima španske narodne vojske. Kasnije, naročito za vrijeme drugog svjetskog rata, Malro je stao na stranu francuske i međunarodne reakcije i aktivizirao se kao degolistički agent američkih imperijalista, iznevjerivši tako sva naša naivna oduševljenja njegovom ‚borbenošću' i ‚humanošću'« *(Prkosne strofe,* str. 183).

[63] »O, nejednostrani, nejednoliki! O, mnogo-mnogo-mnogostrani! / O, niče-frojdo-marksо-jasperso-džojsoliki!« *(Bojažljiva napomena).*

[64] U napomeni uz članak *Formalizam i subjektivizam pod maskom naprednosti,* u knjizi *Na poprištu,* Zogović vezuje egzistencijaliste i profašiste: »Teorije o kojima je riječ, u sištini se ni malo ne razlikuju od teorija današnjih francuskih, engleskih i američkih profašista i egzistencijalista, bjesomučnika i propovjednika amoralizma, koji brane umjetnikovu ‚osjetljivost' za izdajstvo, lupeštvo i homoseksualizam (‚Izdajstvo, lupeštvo i homoseksualizam biće osnovne teme mojih djela', izjavio je najnoviji francuski dekadentni ‚pisac' Žan Žene)«.

[65] *Popac; Lično, sasvim lično.*

zahode pretvara u zvjezdane sutone kad klopoću mlinovi u smeđim daljinama«;[66] to je cvrčak koji cvrči jer »Nagon parenja to hoće. Suvo o suve žice bočne / grebe poput drugih — ni tužan, ni bodar, čak ni zao! / Kad drugi počnu, nesvjestan da počinje, i on počne. / Stanu, i on stane. Čak ne zna da je stao / . . . / A ipak mu se — svjedok: upornost dnevna, noćni nesan! — / kad suton, zvjezdan, biva sve dublji i sve bljeđi, / ipak mu se čini: / zrikanje je svjetlost u nebesa; / ono — sva pjesma; sve što se pjesmama ima reći!« Pod vidom otpora poeziji »fetišiziranog polnog organa«,[67] to je ovo *gađenje na nagonsko* kao na nesvesno, gađenje u ime svesti, neosporno autorepresivno, i koje će, od jednog do drugog odlaganja estetskog i erotskog doživljaja, da se iskaže i neposredno, *zahtevom za asketizmom*, i to ekstremno asketskim povikom životu: »Ne usrećuj« (ili: » . . . što više skrati sreću!«).[68] Zogović je, svakako, do ovoga povika došao u strahu od konformizma, od »osebičenja«, »osamozadovoljenja«; ali ovom poviku životu »Ne usrećuj« vodio ga je i *strah od farse, glad za tragedijom:* na margini čuvenog Marksovog otkrića: »Velike istorijske činjenice i događaji javljaju se tako reći dvaput: jedanput kao tragedija, a drugi put kao farsa«, on je (u pesmi *Pozorije,* u kojoj su ove Marksove reči istaknute kao moto), i ubeđen da tu može *»da se bira«,* između tragedije i farse (»Je li već — tragedija ili farsa — da se bira«), *hteo* tragediju: »tragediju, tragediju daj na scenu! / — / Onu — ubjeđenja. Antagonizama. Viših strasti / . . . / Ubrzaj melodramu! . . . Mačeve, vizire, koplja. Trubi! / O tek u bici bivamo životu posve radi! / Samo ne farsu! O ne osebiči! Ne oljušturi. Ne otupi. / Ne osamozadovolji. Ne ogadi!« On hoće tragediju kao što hoće i bitku: da ostane životu »sasvim rad«. Sve drugo je »otupljenje« i »osebičenje«. U tom vapijanju za tragedijom, u tom strahu od melodrame, on je upravo padao u melodramu: u ono, na granici komike: »Onu — ubjeđenja. Antagonizama. Viših (!?) strasti«, ali i u onaj anahronizam koji pozorje njegovoga *Pozorija* pretvara u pozorje stihovanja nekoga zakasnelog, nemoćnog, romantizma,

[66] Miroslav Krleža, *Cvrčak pod vodopadom, Novele,* izd. *Biblioteka Nezavisnih pisaca,* Zagreb, 1937; navedeno u eseju Marka Ristića *san i istina Don Kihota.*

[67] » . . . ako čak fetišiziranom polnom organu pjesme pišem / (oči čovjekovog čovjeka naseljavam) — mrtav gadim!« *(Pjesnicima neangažovanim,* u knjizi *Lično, sasvim lično;* aluzija na Oskara Daviča, pesnika poeme *Čovekov čovek* i zbirke pesama *Nenastanjene oči?)*

[68] *Pozorije; Lično, sasvim lično.*

na kome on traži »mačeve, vizire, koplja«, na kome viče: »Trubi!« Ali, u toj farsičnosti (i, čak, melodramatičnosti) koja je u samome ovome *htenju* tragedije (koja se ne daje htenju: koja je tragedija samo ako je *nužna,* i koja se, kao *htena,* neizbežno izvrgava u ovakvu melodramsku svoju karikaturu), ima i tragedije duha koji će moći za sreću da kaže *»kljusina sreće«,* uzvikujući svoje »što više skrati sreću«: »Samo — farsu dalje! Živote-usude, samo farsom, / blaženom, govorljivom, usrećljivom — ne usrećuj! / A usrećiš li, — kljusinu sreće potjeraj punim kasom: / što prije prođi, što više skrati sreću!« Ta »instrukcija«: »Što više skrati sreću« jeste instrukcija maslini: »Izuvijaj se u grč smrtan«: *instrukcija asketizma.* Ta mržnja na sreću, taj strah od sreće kao od jemstva konformizma, »potkupljivosti«, to je *asketizam,* ekstremna njegova varijanta, onaj asketizam koji je određivao Zogovića i u erotskom i u estetskom svetu, određujući samu bit njegove pesme, njen »izraz zgrčen«, nju samu kao grab ili maslinu koja se skvrgava, u budnosti, u nezaboravljanju (kao »isto« koje neprestano čuva vezu sa sobom), pod opsesivnim motivom »raščišćavanja računa«. Otkrivajući, između dva samolomljenja svog obračunskog asketizma, kako »Snu nema straže. San se poigra čak i vraždom«, ili: »San sve razdesi kô kaplja iznenadna najstroži lik u vodi. / Čak Vuk Mandušić svu noć noćašnju u snu plače«,[69] Zogović je stizao do samoga jecaja i plača, — i taj jecaj i plač, dubok i težak iako se ne čuje, jesu ono najčovečanskije i ujedno najpoetskije u njegovom asketskom nesporazumu sa čovečnošću, — ali nema tog sna koji bi, kao »kaplja iznenadna«, mogao da razdesi njegov »lik u vodi«: Zogović, jedan od »najstrožih« (najtvrđih, najgorčih i najmračnijih) likova u novijoj poeziji, najbliži je svojoj istini tamo gde sebi kaže: »osuđen da lijep san od samoga sebe skrivaš«,[70] ili tamo gde otkriva, nepogrešno: »Ja spavam miješano s preziranjem«.[71] Između njega i njegovoga sna je to »preziranje«, ta ogorčenost koja traži »prečišćavanje«, »čistu« savest i »čistu košulju«,[72] mobilizaciju i zgrčenost u njoj, neprestano utvrđivanje u samome sebi poricanjem svega živoga oko sebe. Njegova reč,

[69] *Nepokornost sna; Lično, sasvim lično.*

[70] *Mrzost opuščenja; Lično, sasvim lično.*

[71] *Preludija snu svakidašnjem; Lično, sasvim lično.*

[72] »Provjeriš čistoću savjesti i košulje . . .« *(Elegija na uglu Vasine i Dobračine ulice; Artikulisana riječ).*

koju on pokušava da objavi kao jasnu reč jasne svesti, kao *artikulisanu* reč, prožeta je, u najizvornijim trenucima, *grčem* asketskoga »Što više skrati sreću« i *grčem* volje ovog »najstrožeg lika« koji *u svakoj vodi hoće sebe jasno da vidi i da prepozna*, čija »strogost«, tako neigračka, nepodatna (i tako duboko prožeta patnjom zbog toga?), jeste upravo ova neprestana budnost i neprestano samoznanje (samosvest) ovoga lika bez zaborava, bez opuštanja, strogost pamćenja ili strogost »istoga« u istome, subjekta u sukobu sa vremenom, sa istorijom, sa kretanjem i promenama, strogost u kojoj se ovaj pesnik otuđuje od svega živog, zatvara se i utvrđuje, ukorenjuje, *»vegetalizuje«* (postaje grab, maslina, »vrba sigasta« što požarči u progonu pored pruge), razdire se između očajanja i samosvesti, između žudnje za kretanjem i odbijanja te žudnje, između izvornog lirizma koji tu nalazi i pamfletizma obračunskog »prečišćavanja«, govorom neposrednim ili *aluzivnim* govorom, tražeći *analogije* između sadašnjosti i prošlosti, i pokušavajući da govorom o prošlosti govori, u stvari, o sadašnjosti.

On, koji je svojevremeno okrenuo svoj gnev protiv Tina Ujevića i onih koji su štampali odlomke iz Ujevićevog *Ispita savjesti*, zato što mu se učinilo da je Ujevićevo dozivanje (iz godine 1923) »duhovnih oslobodilaca«, tolstojevskih »jurodiva u Hristu«, pokušaj da se porekne »postojanje neustrašivih, neumornih, nepokornih i pravičnih boraca, rukovodilaca i majstora naše borbe, izgradnje, kulture i života«, i da taj tekst »djeluje kao *aluzija na današnje vrijeme i ‚savremene prilike'«*, zaplitao se, ne jednom, u trice i kučine političkog »aludiranja«, i to najpamfletskijeg za koje ova kultura zna.[73] Gotov svakog

[73] U Ujevićevom tekstu se » . . . u svestrano slobodnoj zemlji, — vapije za ‚duhovnim oslobodiocima'; u zemlji čija se avangarda u jučerašnjim i današnjim pobjedama rukovodila i rukovodi idejama marksizma-lenjinizma, — zazivaju se tolstojevski ‚jurodivi u Hristu'; u zemlji gdje se rodilo i gdje neumorno radi toliko divnih ljudi, rukovodilaca i stvaralaca koji su za svoju nauku ne samo živjeli, nego i bili spremni da umiru i umirali, — vapije za ‚apostolima sa ogromnom kičmom i otpornim moralom'! A to znači — poriče se postojanje neustrašivih, neumornih, nepokornih i pravičnih boraca, rukovodilaca i majstora naše borbe, izgradnje, kulture i života; poriče se i traži drugo. Mi znamo za čim tuguje Tin Ujević, i šta bi njemu bilo potrebno! Mi ne vjerujemo da je Tina Ujevića stid — čak ni za laži i trivijalnosti koje je napisao u *Ispitu savjesti*. Mi ne znamo ni da li je, ili da li će, zbog svega ovoga, biti stid urednika *Primjera* i njegove saradnike. Ali sigurno znamo jedno: nas je stid. / Stid nas je pred našom zemljom, kulturom, borbom, omladinom, pred samim sobom. Stid nas je što u našoj zemlji još uvijek

trenutka gnevno da progovori protiv uhoda, dostavljača, prisluškivača, — a sve, *kao,* »tražeći veze i sličnosti sa onim koji su u davna vremena bili ratnici i hvaljeni ljudi u bitkama, a paćenici i mučenici u slobodi«,[74] — Zogović političkom provokacijom vrši *nasilje* nad čitaocem: on pretvara čitaoca u »uhodu« koji traži njega u *Kuridži,* pobunjeniku protiv mletačke vlasti (osamnaesti vek), koji, sin u ratu a *rebel* u miru (»U ratu: ‚Sinovi!' U miru: ‚Rebeli! Pohvataj i domami!'«), zatvoren četrdeset godina u tamnici Poci, i kada postaje već » . . . tišina što na stvarima ostane od dodira i skončanja«, u molbi za pomilovanje ne nalazi »sebe kriva«, i ne moli za oproštaj,[75] ili u Đurađu Crnojeviću koji, u istim Mlecima, govori *isto:* »Oni klicahu: u borbu! Oni *nas* proglasiše svojom branom! Priznaše: vjeran. I sad sam ja i njima kriv za tu vjeru! / . . . / *Gonjenje — to je sad prilog saradnji, iskrenosti«,*[76] ili, takođe, u *siromaku* Mikailu Jovanoviću koji govori knjazu Milošu: »mi smo vladu ovu sadili kao lozu / sobom je zaklanjali nožaru i glodaru / a ona se u drugo sve izmeće / sve izmeće / za života vašega Gospodaru / — / zaboga Gospodaru«.[77] Zogović, koji »Mrzi sve isto. *Neće marksizam koji*

mogu da se pojave knjige kao *Primjeri iz književnosti*, i ne samo da se pojave, nego i da budu odobrene kao školska knjiga za omladinu nove Jugoslavije! A naš stid jeste i mora biti *gnjev*, okrenut protiv svih vinovnika i uzroka stida!«

Pošto je u međuvremenu saznao da je Ujevićev tekst objavljen gotovo dvadeset i pet godina ranije (u *Savremeniku,* 1923, XII, 2, str. 65—80), on je, ne unoseći u tekst ni najmanju ispravku, dodao napomenu u kojoj, između ostalog, može da se pročita i ovo: »Neki drugovi kažu da je Ujevićev *Ispit savjesti* odlomak iz većeg istoimenog sastava, koji je objavljen oko 1925. Ako je to tačno (ja nemam namjeru da tragam za svim Ujevićevim ‚ispitima savjesti'), — postupak urednika *Primjera* bio bi još teži i čudnovatiji. Objavljivanje Ujevićevog odlomka, koji u *Primjerima,* bez obzira na to kada je napisan, *djeluje kao aluzija* [kurziv R. K.] na današnje vrijeme i ‚savremene prilike', — ličilo bi, u tom slučaju (utoliko više što je objavljen bez ikakve napomene o vremenu postanka), na namjeru da se pomoću njega aludira« *(Primjer kako ne treba praviti »Primjere iz književnosti«).*

[74] Vasilije Kalezić, *Poezija Radovana Zogovića,* predgovor u knjizi *Žilama za kamen.*

[75] »Godina tamnice — gdje da se pokajem kada ne nađoh sebe kriva; / deseta — gdje da se povratim na pravu putanju kad ne zađoh; / trideset olovnjaće — kako da se popravim kad grijeh ne otkrivam; / četrdeset olovnica — kako, kad kajanja u duši ne pronađoh?!« *(Kupole u kupoli neba,* u ciklusu *Mleci, Artikulisana riječ).*

[76] *Đurađ Crnojević sam sobom;* u istom ciklusu.

[77] *Tužba siromaka Mikaila Jovanovića knjazu gospodaru — s ekavskog narječja na ijekavsko i iz običnih redova u stihovane predložena;* u knjizi *Knjaževska kancelarija,* izd. *Pobjeda,* Titograd, 1976.

se okreće da primi drugi šamar. / Voli sve isto. Ni crte ne uzmiče. Ničeg se ne odriče«,[78] jeste onaj isti Zogović koji će da progovori glasom Pola Ropsona pretku Danteovom, Kačagvidi, o prokletstvu »da, pjevač narodu, u svome gradu budeš tuđinac, nijemeći, / *da ti domovinu prometnu u tuđinu*«[79] i koji će (usred te domovine »prometnute« u tuđinu), i dok sa prozora svoje kuće može da vidi, osim »cunjala«, *još jedino* kako *»zadanašnjičari,* o 29. Novembru, božićnju nose prasad, / O Prvom maju — na klanje uskršnju nose jagnjad«,[80] da progovori i glasom poraženog spartakovca pred islednikom noskeovcem: »Šta će na stolu, krvlju oblivenom, ‚Kapital', ‚Anti-Diring'? / Da budu lisnica za bakšiš? Da budu upijači?«[81]

Pa ipak, analogija u poeziji Radovana Zogovića nije samo delo njegove potrebe (njegovoga inače izrazito naglašenog htenja) za »ezopovskim« aluzivnim govorom: analogija je i ovde, ponovo, poslednje utočište prognanih iz istorije, *pokušaj u istoriji poreknutog da istoriju porekne,* otkrivajući *danas* kao *juče* ili Zogovića (u samome Zogoviću) kao Crnojevića (Kuridžu, Mikaila Jovanovića, poraženog spartakovca). Ako Ja, analogijom, provaljuje sopstvene granice, prepoznajući se i u drugom Ja, i bratimeći se tako sa njime, ono se *bratimi i sa bezizlazom »istog« kao vanistorijskog* koje se, u samoj istoriji, u živom vremenu, iskazuje kao anti-istorijsko, kao tendencija poricanja istorije. U analogiji, koja kao da teži da zatvori krug između *danas* i *juče,* njihovim potpunim poistovećivanjem, »strada« istorija: istorijski tok u analogiji zaleđuje se i »skvrgava«; ali

[78] *Razgovor s Banom Vučkovićem;* v. u brošuri *Književna sudanija* (izdanje pišćevo, Beograd, 1974, str. 27—28): »A tada još nije bilo ovoga današnjeg opitomljenog, humanizovanog, tolerantnog, frojdizovanog, fihteizovanog, egzistencijalizovanog, hrišćanizovanog marksizma, marksizma bez obala, spontanog marksizma, marksizma koji se tako lako usvaja, da se uopšte ne mora učiti. (. . .) Postojalo je, istina, i onda nešto tolerantnog, kantizovanog Bernštajnovog marksizma, ali mi smo, zavedeni dogmatičarskom propagandom, taj marksizam ofrlje pisali pod navodnicima, apriori ga prezirali i odbacivali!«

[79] *Ropson Kačagvidu. Marginalija; Artikulisana riječ.*

[80] »Zar će tu pjesmu da dozove, da čuje ‚potajni poziv lire', / u tom škrgutu cigala, škrgutu brava, škripi vrata — / u ta četiri zida, kroz koja kao noževi bacani na tanjire / prodiru krikovi razdeziranih psihopata? / — / Tu da je iskorača, na toj putanji (3 metra naprijed a 3 nazad) / pred tim prozorom, jedinim u svijet, odakle, kad se nagne, / vidi: zadanašnjičari o 29. Novembru, božićnju nose prasad, / o Prvom maju — na klanje uskršnje nose jagnje« *(Pisac i život; Lično, sasvim lično).*

[81] *Poraženi spartakovac pred isljednikom noskeovcem; Lično, sasvim lično.*

ona je, zbog toga, i *jemstvo stradanja duha u bezizlazu van-istorijskog,* kao u ovome krugu *danas-juće* (bez *danas,* bez *juče),* ili u krugu »istog« koje, ponavljajući se, i nehteno utvrđuje onaj imperativ apsolutnog identiteta u nemirenju sa vremenom kao sa porazom »žiłama za kamen« (i »kamen jedi«): da grab (ovaj zogovićevski) misli, on bi mislio u krugovima analogije u kojima, međutim, nema mišljenja jer ima samo očajavanja, usred ponavljanja uvek istog. To je, u susretu sa istorijom, na ravni istorijske svesti, onaj isti otpor kretanju, pokušaj »zadržavanja«, kao i u govoru ili u sferama erotskih i estetskih senzacija: ovde apsolutizovana analogija, otkrivajući *danas* kao *juče,* na ravni istorijskoj vodi istom, *posuvraćujućem,* zatvaranju u krug kome otpor kretanju i otvaranju vodi na ravni verbalnoj i erotskoj, i, na isti način, posvećuje u stradanje van pokreta, u stradanje u bezizlazu. Nesumnjivo, u Zogovićevoj poeziji traženoj u znaku ove obogovljene analogije, ima *jako naglašene potrebe za isticanjem stradanja,* potrebe koja će se ne jednom razviti u *demonstrativnu mitologiju žrtve,* i u kojoj se ovaj pesnik prikazuje sa rukom utrnulom od lisičina, ili izubijanom od šodera, ranjav, raspet na krasu,[82] kao onaj koji »sam sebe raspinje na krst žrtava« zemlje i njenoga bola.[83] Međutim, ako Zogovićeva poezija ove mitologije apsolutne žrtve, u kojoj se stiču i množe svi bolovi svih žrtava sveta i svih vremena (i u kojoj, zahvaćenoj istim bolom, iščezavaju granice u prostoru, ali i u vremenu), ne završava kao demonstrativno stihovanje ove mitologije, to je zato što njegovo predavanje krugovima analogije nije samo stvar njegovoga htenja (želje da, otkrivanjem *danas* analognog onome *juče,* porekne to *danas),* nego je i stvar prinude: delo istinskog stradanja u vanvremenom. *Načelo stradanja neodvojivo je od načela obogovljene analogije:* ako stradanje iznuđuje ovu analogiju (u samoodbrambenoj težnji subjekta stradanja za uopštavanjem, za otimanjem od sopstvenih granica

[82] » . . . I ja, premoren, nokautiran, ja cementav ili tjestav, / ruka ova — od šodera ili lisičina utrnula ruka moja . . .« *(Prilog definiciji komunizma; Artikulisana riječ);* »On mene, žednog na krasu . . .« *(Hikmetov jablan; Artikulisana riječ).*

[83] »Ufoteljenje, plata, nagrade, viškovi, visoka marka ‚kola', / i ti domovinu voliš, slažeš se, gdje sole — dospeš soli. / *A ja sam sebe raspinjem na krstu žrtava njezinih,* njenog bola, / ja je ne volim — jer je do bezumnosti srca volim. / . . . / Ona je lančano pitanje: njeni ljudi? čim žive njeni ljudi? / kuda će? sa kim će? — Zato ja i jesam iud i odrod!« *(Književnom kompradoru; Lično, sasvim lično).*

u prostoru i vremenu, sve do poricanja vremena uopšte, putem svoje apsolutizacije kao žrtve), i ta analogija iznuđuje stradanje. Analogija i stradanje upućeni su jedno na drugo: analogija, posvećena istom, jeste apstrahovanje svake razlike i svega individualnog u prostoru i vremenu; stradanje, koje neumitno poistovećuje (uopštava), — koje je *poistovećujuće* stradanje, — jeste *obogovljena analogija u živoj praksi egzistencije.* To je stradanje u trijumfalnom ponavljanju ili neprestanom (i kružnom) vraćanju: stradanje pokreta. Ako ovoga pesnika stradanje upućuje na uopštavanje apsolutizovanom analogijom, ta analogija *vraća* ga stradanju: to je zatvoreni krug analogija — stradanje; Zogović, opsednut analogijom, nerazdvojan je od Zogovića opsednutog vizijama stradanja koje svet pretvaraju u mučionicu inkvizicije bez granice u vremenu i prostoru: svi prizori stradanja u njegovoj poeziji (prizori koji, na mahove, dostižu nesvakodnevnu snagu ekspresivnosti) uvek podrazumevaju ovo kruženje u apsolutizovanoj analogiji, ili ovo zatvaranje Zogovićevo u *danas* analogno onome *juče,* u taj krug čije savršenstvo (savršenim funkcionisanjem mehanizma stradanje — analogija) jeste *infernalno.* To je *svud i uvek isti pakao,* kao pakao nadvremenog i nadprostornog, od Malabar-Hila na kome je čovek »rastrzan, raskljuvan — pseći plijen, / oglodan, prerađen u kostur i u izmet«[84] do onoga *šodera* na kome se, glasom mučenika-tužioca (i dok ga *isti* psi opsedaju i obnjuškuju), javlja Zogović: » . . . hulnik i bezočnik, / ja prokaženik (jer nema u torini zdravoj mjesta gubi?)«, da bi optužujući prstom pokazao ko ga je ubio,[85] od ostrva Mamule do ostrva Jarosa,[86] od

[84] *Kula ćutanja; Artikulisana riječ.*

[85] »‚Zar je taj još živ?' — Da, — odgovaram, čini mi se čak da vičem — / živ je, živ je neposlušnik vaš, nišan vaš i vaš plijen. / Mržnjom znam, i ranom, krvlju, likom koji osjećam preobličen, / da sam još živ. Da sam još živ, i ubijen. / . . . / I čujem, i osjećam, raspet na šoderu i priklinčen / za tle: čopor me pasa obnjuškuje i opsjeda. / Pripuze, ugrizu, liznu, pa uzmiču unatraške, muklo skiče / od ostrvljenosti i straha, od krvi i od jeda. / — / Ah, krvi, krvi! Odeš li, do kapi, sve vrelija i sve brža, / neka! Ja ću i pod zemljom koja grbe ispravlja biti grbav. / Nad mojim će trupom, na vjetru, da ropoće i leprša / rukav krvav od krvi, a ne predajnička bijela krpa! / — / A dok sam živ . . . a zar sam ja živ, ja hulnik i bezočnik, / ja prokaženik (jer nema u torini zdravoj mjesta gubi!)? — / Da, živ! Živ bar toliko da znam, bar kadar da svjedočim / da sam mlad ubijen. Da prstom pokažem ko me ubi« *(Neusmrćeni pogibalac i hajka).* U knjizi *Lično, sasvim lično,* u kojoj je ova pesma objavljena prvi put, u *Napomenama* se kaže: »Napisano po motivima romana Mihaila Lalića *Hajka*«. V. Zogovićevu prozu *Pejzaž s psima i ranjenikom,* o psima koji su napali ranjenoga odmetnika (ovaj je

vremena popa Kuridže i epohe Miloša Obrenovića do najnovijega dana, od kremaljskog zvona kome su, zbog zvonjave na bunu, *izasjekli* jezik, na odreske,[87] do Zogovića koji, jezikom suvim suvi liže glečer.[88] To je *ekspanzija bola* onoga što je u-graničeno (bola zbog granice, u nemirenju sa granicom) u prostor i u vreme: pokušaj *uopštavanja* svoga bola i, u tome uopštavanju, i pokušaj ovoga uopštavanja sebe samoga u apsolutni subjekt apsolutnoga (sveopšteg) bola: »Nijesam ja to samo o svojoj koži . . . / — / moj škrgut, ruganja, gestovi bola — to je multiplikator koji množi / druge, milionite jauke, proteste, krike, na svrdlo i na ugljik« (jer: »Gdje god su i kad god su dvojica, ruka za ruku, bili vezani za slobodu, / ja sam, uvijek i svuda, bio i jesam — jedan od njih. / . . . / I šta su otad moji sati? Strojevi, strojevi — ja prolazim kroz tu strunu, / kroz te makaze za meso — od štapa što prati do toljage koja sreta«).[89] To je »multiplikacija« bola, *posvećivanje* stradalnika njegovim pokušajem samoprevazilaženja, kad bi Ja za samo sebe imalo da postane neko apsolutno Ja, da se u njemu izgubi, to Ja bolom samoće zavađeno sa sobom, svakako Ja bolom okrenuto multiplikaciji, ali istovremeno i Ja koje, htenjem multiplikacije (kao htenjem nekoga svoga mnogojastva), upućeno je na htenje bola (toga uvek *multiplicirajućeg* bola?), onako kako svuda, i uvek, hoće uopštavanje, ili kako, svuda i uvek, osporeno u vremenu i prostoru (— a šta je drugo osnovno iskustvo Zogovićevo nego iskustvo ove osporenosti u vremenu i prostoru? —), pokušava da ospori i vreme i prostor. To je bol u usamljenosti, ali i samoća koja hoće taj multiplicirajući bol,

»mogao (. . .) biti samo Vukašin Marković, komunist i buntovnik«), ali koji mu, oborenom, nisu više ništa činili: »I što je glavno, nijesu ujedali oborenog protivnika. I ja ove riječi, ovaj jutarnji pejzaž s čovjekom i psima, namjenjujem tebi koji postaješ junak tek nad ranjenim protivnikom, udaraš i mrcvariš oborene, staješ cokulom na rane i vilice onih kojima je, izlinčovanim, krv već zalila oči i sporo izbacuje šljunak zuba, a vrijeđaš se, razjaruješ i svetiš kad ti se reče da si pas, mučeći vezane, dokazuješ da to nijesi, (. . .) da vidiš kako poređenje čovjeka sa psom može biti uvredljivije za pse nego za čovjeka. Tebi lično« *(Pejzaži i nešto se dešava,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1958, str. 425).

[86] *Teodorakis Jarosu; Lično, sasvim lično.*

[87] *Zvono bez jezika; Artikulisana riječ.*

[88] »On meni, raspetom, meni upletenom u ćerčiva, — / dok jezikom suvim, na nepcu suvu, ližem glečer« *(Jablan pred prozorom);* ili » . . . nijem, stješnjen, zidinom užaren i savladan, / suvog jezika, usahlog na usahlom nepcu« *(Bezglasni suvi šapat o šumama).*

[89] *Polemički postskriptum*

onako kako hoće takođe multiplicirajuću analogiju: to je *usamljeni Zogović koji multiplikacijom u bolu hoće da provali zidove svoje usamljenosti* (»Nijesam ja to samo o svojoj koži . . .«) onako kako analogijom hoće da se multiplicira (da bude i Kuridža, Crnojević, spartakovac), otimajući se vremenu i prostoru. To su »makaze za meso«, ali *istovremeno i makaze za vreme i prostor,* makaze bez kojih za ovoga pesnika, koji »multiplikaciju« ne nalazi u ljubavi (za njega, koji može da dovikne životu: »Skrati sreću!«), nema nikakvoga samonadilaženja kao pobeđivanja samoće, makaze pod kojima ne samo što on, multiplicirajući se, nije jedino on (nego i Kuridža, Crnojević, poraženi spartakovac), i pod kojima ne samo što Venecija nije Venecija već Mleci, — a predsoblje njegovoga stana zaliv kažnjeničkoga ostrva-galije Mamule iz kojega nadiru talasi, puni krvi, — nego pod kojima *ni stvarnost svakodnevne empirije nije ono što jeste.* Poricanje vremena jeste i poricanje stvarnosti: to je *fantazmagorija* ili *raspadanje stvarnosti u raspadanju vremena:* tamo gde je danas *kao* juče ne može talas da bude *kao* talas, ni pena morska da bude ono što jeste (morska pena), već »pjene su: užad raščešljana, dronjci košulja, alge kose«, a »katran brodski« *nije* brodski katran nego onaj kojim »sudije rebelijantima zalivaju nos i uši«; tu talasi *nisu* talasi nego leševi što na grad idu, »poprečke se penju na stube obalske, na kućne stepenike, / tuku, stenjući unutra, o gondole i o čamce«.[90] Tu predsoblje stana ovoga pesnika (čiji telefon neće da zazvoni) *nije* predsoblje nego *zaliv* u koji prodiru isti takvi talasi, bežeći u strahu od kažnjeničkog ostrva-galije Mamule, pa zato krv sa Mamule, koju oni nose, pada na šljunak, ali i na ploče kuhinjske, na posuđe.

To je velika *infernalizacija* sveta: to nije samo tendencija poistovećivanja u vremenu nego je to i tendencija poistovećivanja u prostoru: tendencija raspadanja stvarnosti. Tu ima patnje, ali u šumu talasa te patnje čuje se i Zogovićevo: »Skrati sreću!« To je strava duha izbačenog iz vremena (u vanvremenost samoće), ali i nemirenje sa vremenom koje »doziva« ovu stravu: otuda je to mašta *infernalna,* i koju može da raspali u duhu samo strava (i kojom se strava potvrđuje), ali otuda je to i *nesvakodnevna preciznost* u deskripciji ovih prizora mašte u stravi, tih prizora sveta u raspadanju, preciznost koja je, protivna objedinjavanju (analitičko-raščlanjujuća), bila i ostala protivna svakoj

[90] *Mamula u grlu; Lično, sasvim lično.*

istinskoj manifestaciji erotike u Zogovićevoj poeziji, ali koja je ovde, u ovim vizijama rastvaranja sveta, došla do svog *poetskog* osmišljenja. To su »strašna snoviđenja« što počinju tamo gde je gledanje ugroženo poricanjem razlike između *danas* i *juče,* ali gde se ipak ovako precizno opisuju ta »strašna snoviđenja«: to je realistička deskripcija stvarnosti obuzete fantazmagorijom, jedan *fantazmagorijski realizam, susret preciznosti i halucinacije* kao susret strave od »nasljeđa« i želje da se svet prikaže kao likovanje toga istog »nasljeđa« (užas ali i insistiranje na užasu), i nešto »klasično« u svemu tome: ne samo strofa koja gotovo nepogrešno povezuje sve elemente ovog stravičnoga sveta (i čija arhitektonska čvrstina, *utemeljenost i zasvođenost,* kao da doseže najviši mogući stepen u Zogovićevoj poeziji upravo tu gde je najviši stepen »strašnoga snoviđenja«), nego jezik koji je, u ovoj volji za stravom, za demonstracijom (za sugerisanjem) »nasljeđa« Mamule kao stvarnosti koja je svuda prodrla (u šapat voljenoj ženi, ali i u kuhinjsko posuđe), uglavnom s onu stranu metafore, jedan naglašeno *metonimijski* jezik, jezik koji se osniva na metonimiji onoliko koliko je jezik ovoga htenja da se »nasljeđe« u »strašnim snoviđenjima« prikaže kao stvarnost, htenja koje čuva prisebnost duha usred »strašnih snoviđenja«, koje ne dozvoljava da strava prodre i u sâm jezik, putem njegove metaforizacije. Ono *nije-nego,* kao talas koji *nije* talas *nego* leš, ta *pretpostavka metafore* u kojoj se sukobljavaju dve stvari u istoj stvari (talas u lešu, i leš u talasu), ovde je zadržano na samom pragu metaforisanja: Zogović ne dozvoljava tome *nije-nego* da prodre u jezik, ostajući metonimijski deskriptivan upravo zato što *podržava* tu stravu »strašnih snoviđenja« (što hoće najveće mogućno njeno dejstvo): deskriptivnost ovih »strašnih snoviđenja« delo je njegovog *majstorstva* da stravu tih priviđenja *podrži* (u metaforičnosti, dobila bi možda pesma, ali izgubila bi sama strava). *Konkretnost,* do koje u ovakvim trenucima »strašnih snoviđenja« Zogović dolazi, veća je nego u svim ranijim njegovim pesmama: nekada sposoban isključivo za lirizam *tona,* u usplahirenosti koja je vodila melodiji prigušeno-uznemirene linije (kao u pesmama *Golubovi, Pusta Stada, Došljaci),* ali u kojoj kao da taj isti *ton* nije dozvoljavao bliži, stvarniji dodir sa stvarima čulno-empirijskoga sveta, ovaj pesnik kao da je uspeo da vidi te stvari tek u časovima agonije tog sveta: kao da mu je tek ova agonija otvorila oči za »kuhinjsko posuđe«, i tako da to »kuhinjsko posuđe« (ono, a ne »san«, ne »šapat dragoj ženi«) postane, u svoj svojoj banalnosti (bez ikakve spoljnje intervenci-

je, i tek prosto *naznačeno*, u krugu standardne metonomijske svakodnevne govorne proze), nezamenljivo jemstvo poetskog zračenja upravo zbog toga što je *poslednje uporište egzistencije*. Da li to očajanje, koje *gura* na najniži nivo egzistencije, tamo gde je sušta banalnost, jedino može (ono, i nikoja druga sila?) da ovu banalnost preobrati *iznutra*, u njoj samoj?

Ovde, tuđ svetu u kome živi s »mamulom u grlu«, Zogović je dolazio do najviše svoje poetske mere: između dva grča očajanja i besa, »krut i kvrgav, ćoškast i čvorav, ljut i pogan«,[91] ponavljajući samome sebi (i kad to ne kazuje): »Jedi kamen«, i, ne jednom, na samoj granici nemosti njegovoga zvona bez jezika koje je, »zagrizavši u kamen vilicom svoga ruba«, »bez pokreta i glasa«, jedno veliko unutarnje brujanje, pesma i zvonjava,[92] on je osuđen da bude kao onaj svetionik, usred mora, proklet »da plane, usamljen, odsječen od kopna i od ljudi. / I opet zgasne . . .«; kao taj svetionik, »stiješnjen, on to ludi; diže se, ruši u sebe; opet se diže, opet ruši«;[93] »zalogaj zemlje iz nebića preotimlje«,[94] »u nebiću se otima sa nebićem«.[95] Njegov kvrgav i skrutnut izraz otiman je uz ogromne napore pesku samoće (kao pesku ćutanja) i onda kada ovaj pesnik iz te samoće pokušava da se spase gnevom »polemičara«, zaslepljen obračunski, gotov na ruganje i klevete: i tada, između psovačkog pamfletizma i samotničkog očajništva, kad njegova pesma postaje, na mahove, »kao crven ispljuvak, još ne pljunut«, oseća se ovaj napor otimanja jezika, napor koji je, sâm sobom, *dramatična manifestacija čovečanskog*, i koji (neodvojiv čak i od svojih neposrednih povoda, sačuvanih ne samo na nivou simbola već, veoma često, i u sasvim konkretnim reminiscencijama i asocijacijama na ljude i događaje), ipak svojom snagom prevazilazi neposredni svoj povod i onda kada se guši u gnevu, onako kako očajanje, i patnja u njemu, prevazilazi psovku kojom pokušava od sebe da se oslobodi.[96]. To nikada nije poetski govor bez otpora ne-poetskog

[91] *Pohvala grabu, maslini divljih šuma*

[92] *Zvono bez jezika*

[93] *Svjetionik, malen i zabačen; Artikulisana riječ.*

[94] *Pohvala grabu, maslini divljih šuma*

[95] *Svjetionik, malen i zabačen*

[96] Kada je »pitom«, kad nije tuđ svetu nego se oseća *svoj* u *svome* svetu, njegova poezija ne samo što gubi ovu dramatičnost otimanja jezika od ćutanja, nego se degradira i na puko stihovanje, kao u malom ciklusu *Neprotokolarno putovanje*, inspirisanom putem u Sovjetski Savez. To nije Zogović čiji snovi iz mladosti se nisu ostvarili, Zogović koji je dozivao *traktore i ljude*, ali ga sada, dok prolazi vozom kroz Slavoniju, samotna žena, dok maše busenom trave, u

ili govora svakodnevice (i u tome je upravo njegova *dramatičnost):* nesposoban za zaborav, u neprestanom obračunsko-polemičarskom stavu onoga koji »raščišćava«, koji je »inkvizitor svake prljavštine«, i koji, »ne odričući se ničega«, ne odriče se samo svakoga složenijeg duhovnog života, ili lakoće igre, nego i mogućnosti oslobođenja od nivoa svakodnevno-govorne proze:

stvari kori »busenom mašte« (»prijeti«): »Htio sam, zvao sam da se samotan težak o busen svoj ne spleće, / traktore i ljude sam zvao, jednoga zaleta, jednog daha. / . . . / Samotna žena, žena s dva dječaka, dvije žene, ničke glavom, / na voz se iskose. Kašto se usprave. Mašu kašto. / Djeca najduže mašu. Mati podiže u ruci busen s travom. — / Busenom maše? Prijeti? Kori me mojom maštom? / — / Maštom mladosti? Da, proricao sam, dozivao sam ljudske čete / na polju bez međa — još šira od toga, od toga većma ravna . . . / Samotna žena. Žena s dvoje djece: Dvije pogrbljenice i dijete. — / Da se postidimo jedno drugoga, o moja mašto davna?« *(Slavonske njive; Lično, sasvim lično).* — [Kao primer nekadašnjeg Zogovićevog dozivanja traktora vidi pesmu *Utorak (Na krčidbi,* 1932, 24—26, i *Stožer*, decembra 1932): »Kako bi to bilo: Sjediš. / U ruci držiš razbuktalo srce mašine. / U tvojim rukama kao čelične ribe igraju njene prečke. / Pod tobom kao bila biju ventili. / Raonici dubu i grizu. / I ti si dio nje — a ona dio tebe. / Vi ste: krv i ulje, svijest i čelik, volja i snaga — čelični džin! / — / Postoje mašine negdje. I postoje njive bez međa. / Ja orem drvenim ralom i spotičem se o međe«.] To je, takođe, Zogović na prozoru voza, ali sada kao Zogović svoj na svome, *»suvlasnik, suodgovoran«,* onaj koji je *»na dužnost stajanja uz prozor stao u Čopu«* (»Ja sam suvlasnik, suodgovoran, za sve što se izgradi, nedogradi, / a na dužnost stajanja uz prozor stao sam još u Čopu«), Zogović koji je »svaki traktorist i kombajner«: »I ja, sav dan, stojim uz prozor i sve pred sobom provjeravam, / ja, otkuda (otkad?) svaki traktorist i kombajner / . . . / Ja sebe, *svoje* provjeravam«, a to njegovo suvlasničko-suodgovorno proveravanje izgleda ovako: »Nema li biljne vaši? Da kućice krompira krtica ne podgrize? / Okopana međa? Uređen, pri šumi, logor djeci?« *(Inspektor na prozoru voza; Lično, sasvim lično).* I tu je on *pesnik logora*, ali ne onoga sa ostrva Mamule što preti »da uđe u zaliv i nasljeđe«; to su dečji logori, *logorčići,* koji ga nagone da protepa: »Suzom ganuća! . . . O te kućice, ti dvorci! Kao igračke i pečurke. / O logori, logori, logorčići uz nju! Dječji!« *(Između dječjih logora Volga; Lično, sasvim lično).* To je Zogović koji hoće »da pripomogne«, ali ne nekim novim prilogom definicije ruku koje su » . . poluge, zglobovi, dlanovi da se pljeska«, tako da »Jedno jedino pljeskalište proizvede za dan energije kô ‚Neretva', / Uđoni đona koliko za dan uđoni cio Osjek« *(Prilog definiciji ruku; Lično, sasvim lično),* nego sasvim drugačije: može, na primer, pošto je u vagonu slučajno prosuo vodu, da se baci na brisanje i pranje linoleuma (dok ga gleda »bijel ormarić, začuđen i dobroćud«): »Da ne odmažem. Da, gdje sam, pripomognem bar nečim. / . . . / Neka bi sve, od savjesti do linoleuma u vozu, toliko bilo čisto / da čovjeka ozari, da za nepažnju ukori i postidi«, tako da se ovaj incident sa vodom i linoleumom »raspevava« u himnu *»sveistoj«* revoluciji ovog »svake prljavštine inkvizitora«: »A ja ću i pod tvoj da perem — ja, svake prljavštine inkvizitor! / Ja ću, ukoliko uzmognem, čak i otiračom, ja ću metlom . . .« *(Ali ti svijetli; Lično, sasvim lično).*

zbog toga je osnovna artikulacija njegove poezije (u knjigama *Artikulisana riječ* i *Lično, sasvim lično) ritmička artikulacija poezije proznoga govora svakodnevnog iskustva.*

Ritam govorne proze iskazuje se, u Zogovićevoj poeziji, kao ritam *traženja* reči, dopunjavanjem i ispravljanjem već rečenog koje se oseća, neprestano, kao nedovoljno, ali tako da svaka reč kao da pamti (i kao da je tim pamćenjem *pritisnuta, opterećena)* sve prethodne reči koje su je, svojom nedovoljnošću, dozvale, i kao da se produžava kroz reči-dopune, reči ispravke što joj slede. Ima zbog toga u toj reči, čvrsto povezanoj sa svim drugim rečima (i onima pre i onima posle nje), i zatvorenoj neizmenljivo u dati pravac kretanja, bez ikakve nade na promenu toga pravca (bez nade na neočekivanost, iznenađenje), nečega olovno teškog, turobno-prizemnog; to je reč ovoga »najstrožeg« lika čija strogost je u samo-pamćenju, reč opterećena pamćenjem, reč koja vuče *kljusu* drugih reči kao ovaj pesnik što vuče kljusu u sopstvenoj viziji sebe samoga kao suštog oličenja apsolutne vernosti (među svima drugima koji šta mogu, tu, gde je Zogović, nego neprestano da »prevjere« ili, bar, da budu stalno potencijalni »prevjernici«?): »Je li jedan od dva vezana za ruku prevjerio, je li prekid — / prekinuo sam i ja, ali vučem to, vučem preko Planete kao vuk kljusu«.[97] Nema stvarnog *prekida* (sve je, upravo u ovom strahu od »prevjere«, protivno prekidu: sve »skvrgavanje« reč po reč, *zbijanje* reči, pamćenje rečenog, u stalnome nezadovoljstvu njime, njegovom »prevjerom«, njegovom *nečistoćom,* pokušaj ispravke i dopune), ali zbog toga nema ni iznenađenja, neočekivanog obasjanja, *prevratnog* otkrovenja koje podrazumeva neizbežno *prekid,* promenu pravca, *prevrat* (onaj koji se objavio tek pošto se zbio u dubini svesti i jezika, ispod njihovih tokova, da bi izbio u reč, u tekst, na »površinu« neočekivano, a ipak po snazi jednoga dubljeg moranja): *nema prevrata tamo gde je Zogović kao uvek »isto« u svome »ukorenjivanju«,* u zatvaranju, od jedne do druge reči-kljusa, u tome *ukljusanom* govoru u kome reč vuče reč »kao vuk kljusa preko Planete«, u tome turobno-prizemnom i podzemnom granjanju rečenice neprestano zadržavanog toka; nema iznenađenja tamo gde je ovaj suštastveno dogmatski strah od »prevjere«, ovo znanje starije od sveta, od svakoga doživljaja, od svake misli, taj strah kao jemstvo konzervatizma (ali i asketizma, neprestanog

[97] *Polemički postskriptum*

odricanja), i kao jemstvo nadmoćnosti prošlosti nad budućnošću (koja se ovde neprestano ističe, ali koja ostaje ono što je uvek u dogmatiziranoj svesti: funkcija asketizma, samolomljenja, neprestanoga izuzimanja iz autentičnoga kretanja kojega nema bez »prevjere«). S onu stranu svakog prevratno-iznenađujućeg otkrovenja, s onu stranu i najmanje lakoće pokreta, u turobno-prizemljujućem »pamćenju«, u očajanju zbog te prizemljenosti, u gnevu »raščišćavanja« ovoga pesnika sa drugima (nikad sa sobom), Zogović može da nađe poetsko pre svega u artikulaciji ritmičkog kretanja ove prizemno-svakodnevne govorne proze, stihovima najčešće dugim, a redovno rimovanim, ali rimama koje su daleko od svake veće zvučne podudarnosti, koje se često jedva i čuju i koje, između zvuka i muka (tako da ponekad *i jesu i nisu* rime), ponavljaju i podržavaju ovo poetsko na samoj granici govora poezije koji se (u svojoj neuobičajenosti, kao »izuzetan« i »neprirodan«) uvek *čuje,* i govora proze svakodnevice koji se (u svojoj uobičajenosti) *ne čuje.*[98]

To je (u okvirima poetike »klasične« tematske pesme) nenametljivo ali neosporno poricanje granice između »poetskog« i »ne-poetskog«, provaljivanje standardne norme poezije. Iako se, u tome, nesumnjivo, ogleda i opšti razvoj poezije najnovijeg vremena, koja sebe otkriva i ostvaruje upravo posredstvom depoetizacije (pa i posredstvom Zogoviću inače toliko mrske anti-poezije avangardizma bez kojeg su neki njegovi stihovi, — iako ne među onima najznačajnijim, — upravo nezamislivi),[99]

[98] Istina, to se javlja već i u ranijoj poeziji Zogovićevoj, ali tu izazov muklosti nije tako izrazit jer nije ni tako veliki izazov proze: *nijem — nije, biće — mišićje, zbilja — ožiljak, čas se — klasje* (u zbirci *Prkosne strofe);* tek sa većim, produbljenim, izazovom proze javlja se i veći izazov ove muklosti u rimi, i to najčešće rimovanjem središnjih slogova, uz povremena znatna akcenatska kolebanja ili akcenatsku neusaglasivost, tako da se završni glas ili završni slog (a ponekad i dva sloga) gube u muklosti, pa rima nije tu samo nosilac zvučnosti nego, istovremeno, i ove muklosti: *produžavanje drame zvuka i muka;* ne samo *opet — ojed, bez kraja — vajar, hlada — savladan,* nego i *tjestav — zvijezda, inkvizitor — mito, radoznalac* — (od) *sala.*

[99] V. pesmu *Zvezdara — ona terasa s podnožjem u Dunavcu* (u ciklusu *Diverzija suza, Artikulisana riječ):* »... Pustite neka vas vuče / na skijeringu koji se unazad širi; neka vas vuče / iznad oblaka i riba, s ribama u oblaku, znači, / s vrbama u mreži od plastmase, s tečnim kućama, s brdima / koja se skupljaju i nadimlju kao šarani; neka vas / skupa privuče do prevlake ... Ali prevlakom — / onom na lakat, a zatim je sipkav pijesak / koji se presipa u ženske cipele. a zatim dolaze vrbaci — / prevlakom, daleki i dobri, nemojte ... !« — Nije li tu, u samoj osnovi, Oskar Davičo (iako, naravno, u znatno siromašnijoj varijanti): u

ipak su stradanje i pamfletizam (pamfletističko stradalništvo i stradalnički pamfletizam) osnovni činioci ove depoetizacije: stradanje je u Zogovićevom iskustvu preobražajno stradanje pesničkog govora (kao posebnog i izuzetnog), kroz iskušavanje proze, a pamfletizam njegov produbljavanje (i intenziviranje) ovog iskušavanja. To je neizbežnost depoetizacije u duhu ovoga »najstrožeg lika« kome strogost (obračunsko pamćenje i zlopamćenje, kao zlo »stiješnjenosti« apsolutizovanog pamćenja?) ne dopušta ni najmanju lakoću transformacije »ne-poetskog« u »poetsko«, osuđujući ga da traži poeziju u toj svojoj »stiješnjenosti« i da je nalazi kao ritam poetskog pulsiranja u najdubljoj unutrašnjosti proze.

Svakako, najveće Zogovićevo iskušavanje poezije prozom je u knjizi *Knjaževska kancelarija* koju je on, u svome pokušaju razbijanja granica vremena i prostora, nezaustavljivim zamajcem analogisanja (da li je ta knjiga najviši trenutak njegovoga zatvaranja u analogije i njegovoga aluzivnoga govora?), pisao kao neki »sozakljatnik«, s Milojem Đakom, Molerom, Pavlem Cukićem, knezom Simom, protiv samovlašća knjaza Miloša (u godinama 1969. i 1973). Pa ipak, iskušavanje poezije prozom ovde nije nađeno prevashodno u »stiješnjenosti« (kao u knjigama *Artikulisana riječ* i *Lično, sasvim lično)* nego je, u prvome redu, *iskušavanje poezije literaturom i dokumentarnošću:* ono potiče iz Zogovićevoga nastojanja da poeziju nađe uživljavajući se u rečenice (i, kroz njih, u psihologiju) *već gotovoga i tuđeg* teksta: (u protokolima Miloševe knjaževske kancelarije, u prepisci Miloševoj, ali i u literaturi o njemu),[100] da se »multiplicira« *glumačkim saživljavanjem sa tuđim,* i u želji da demistificira to tuđe (iz njega samoga, i njegovim jezikom), a ne da se multiplici-

ovom asocijativnom granjanju rečenice, u retoričkom zamajcu koji odoleva pretnji disperzije mnoštva elemenata ove asocijativne igre.

[100] Zogović u napomeni ukazuje na izvore: to su izdanja protokola kneza Miloša *(Knjaževska kancelarija I, II; Protokol kneza Miloša Obrenovića 1824—1825),* pisma i istorijski napisi Vuka Karadžića, memoari Miloševog berberina Nićifora Nikolajevića, monografija dr Mihaila Gavrilovića *Miloš Obrenović I, II, III,* hronika P. Čobanovića *Selo ispod Blagotine,* knjiga M. Crnjanskog *Sveti Sava.* On ukazuje, takođe, i na to da se u *Knjaževskoj kancelariji* ponekad »doslovno (. . .) uzimaju najkarakterističnije, nezamjenljive rečenice, odlomci rečenica i riječi iz pisama knjaza Miloša i Milošu, iz njegovih naredaba i izjava, iz pisama njegovih knezova, iz tekstova Vuka Karadžića, monografije o sv. Savi, savjeta vezira beogradskih, i takvi navodi su većim dijelom označeni kurzivom ili navodnicima«.

ra sopstvenim bolom. Ako je, polazeći od ponekog podatka iz literature ili dokumenata, Zogović slobodno improvizovao unutrašnje monologe knjaza Miloša, i »izveštaje« njegovih slugu (kao što je *Izvještaj kneza levačkog o opasnih pasa istrebljenju),* pišući, takođe, i satiričke pesme (kao *Svjetlejši knjaz, vrapci i knjaževski momci),* on se često i strogo (pa i *bukvalno)* držao teksta dokumenta i literature. Ne samo što ima trenutaka u kojima Zogović, — ostvarujući *Knjažesku kancelariju* kao celinu u kojoj je čak i dosledno lirska pesma ipak *fragment* što nalazi puno svoje osvetljenje, smisao i intenzitet tek u toj celini, — gotovo »stihuje« dokumenta protokola Kancelarije (unoseći takva stihovanja, u kojima je proza nadmoćna nad poezijom, isključivo u želji da dođe do »atmosfere« Miloševoga doba),[101] — nego ima i trenutaka kada on piše stihove strogo se držeći literature o Milošu (posebno dela Mihaila Gavrilovića *Miloš Obrenović),* uspevajući da dođe do izvesne snage vizije iako je, nesumnjivo, pritisak proze i tu ponekad vanredno jak. Umesto toka pesme determinisane isključivo njenom sopstvenom unutrašnjom nužnošću (tako da je pesma nepredvidljiva: tako da ona samu sebe saznaje, i u pojedinostima i u celini, *tek ostvarujući se),* to je ponekad stihovanje već datih elemenata, i to *onim istim redom* kojim se oni javljaju u literaturi.[102] Ponekad, međutim,

[101] Takvih primera ima više; v. između ostalog: »Petru Milutinoviću, N. smederevske, sela / Selevca, dat danas, u deset i po sati, / pasoš da kući pođe, u red domovna stavi djela, / pa odmah u Kragujevac da se vrati«, — *O sozakljatniku u Đakovoj buni Petru Milutinoviću iz Selevca, 2: (Protokol,* br. 372/1825); ili: »Razumio sam čestnu knjigu Vašu, taki na ruke meni palu, / da konak spremamo s Bosne odlazećem veziru od tri tuga. / Mi ćemo sve učiniti da doček ispadne dobar doček, / ali Vas molimo: javite kolik će još biti kalabaluk, / kako bismo u gotovosti sa svačim bili . . . A v pročem / ostaju pokornjejši Milosti Vaše sluga«, — *Semendra, zemlja otvorena i gostoprimna (izvadak iz protokola). I (Dimitrije Georgijević — Knjazu).*

[102] U pesmi *Gospodarev nijemi razgovor s deset godina mrtvim Molerom* (koja je, verovatno, jedna od najznačajnijih pesama *Knjaževske kancelarije)* Zogović ponavlja *Gavrilovićev* opis mrtvih tela Molera, Radiča i kujundžije. U osnovi njegovih stihova: »Opet ležite ondje gdje vas vezir izbaci polugole, / s gužvom o vratu, s klipkom kojim se gužvom davi / — / Opet ona dvojica lijevo i desno, naprsice. / A ti (Moler!) naležice. Sve gaća podvitih do po buta« jeste Gavrilovićev opis: « . . . Vezir izbaci njihova telesa na Kalemegdan, i tako su osvanuli samo u gaćama zasukanim do više kolena. Svaki je od njih imao na vratu usukanu gužvu od užeta s provučenim klipkom, kojom su davljeni. Moler je ležao u sredini naležice, Radič s desne strane, a kujundžija s leve, obojica potrbuške«. (Dr Mihailo Gavrilović, *Miloš Obrenović, I, Izdanje Zadužbine I. M.*

Zogovića kao da je opčinjavao dokument, pa je u njega unosio tek minimalne izmene, tako da je i stepen razlikovanja poezije i proze tu jedva primetan. To nije samo *na mahove,* u susretu sa ponekom rečenicom koja je poetska po sebi, kao što je to rečenica *»jer je strašna rana ocečena glava«* u stihovima:

Sverhu svega zakteva *narod da se već ne sijeće,*
jer je
strašna rana ocečena glava

(Prošenije topolske skupštine i Knjaževo nad njim razmišljanje i smišljanje), koji stihovi su u stvari kombinacija rečenica iz zahteva topolske skupštine »đakovaca«, upućenog Milošu;[103] to mogu da budu i manji ili veći *fragmenti,* kao u pesmi *Verhovnoga knjaza povjereniku u Rusa Germanu pismo skorotečno,* u kojoj stihovi o Rusu Ignjatiju Matijevu, iz Kijeva, koji je ubijen po Miloševom nalogu zato što je, tajno (»razumije se, tajno i od svojih«), došao »... da nas pita za bratsko zdravlje, da se raspita ispod žita / kako ja zemljom upravljam, koliko dajem mita / veziru i pročoj gospodi turskoj, kako narod / prebiva, želi li da ruski vojnici opet dođu, / želi li pređašnje ustrojstvo, vodstvo staro, / zna li se igdje groba počivšem Karađorđu?«, jesu neka vrsta *stihovanog prepisa* delovodnog protokola Knjaževske kancelarije (od 19. i 20. novembra 1818), u kome se beleži da je

Kolarca, 126, Beograd, 1908, str. 315). Stihovi, u istoj pesmi: »I na skupštini govor na tebe. Potpalu. I šta veliš: / skočiše donjaci, do košulje svukoše, razdraše petlje njene; / prebiše, svezaše. A gornji knezovi, koji su tebe htjeli, / od straha: cic! Ni prstom koji da pokrene. / — / A onda kod kuće bolom bolova od uboja, / pod stražom, kako se, sa zločincem, to i radi. / Uzaptio sam ti sve pare tvoje, sva druga dobra tvoja«, nađeni su na marginama iste Gavrilovićeve knjige (str. 313): »Na ovu reč šumadijski i prekomoravski knezovi skoče na Molera, svuku ga do košulje, nemilostivo istuku i vežu; njegove pristalice pak, kojih je bilo dosta među knezovima gornjih nahija (valjevske, sokóske i šabačke), iznenađeni ovim ispadom i optužbama, preplaše se, i niko nije smeo maći prstom. (...) Moler, čiji je život došao u opasnost od uboja, pao je u postelju i čuvan je kao zločinac, sve njegovo imanje odmah je konfiskovano«.

[103] To je tačka 10. zahteva sa topolske skupštine (od 20. januara 1825): »Gospodaru, svet verlo se uplašio i celo se i mali i veliki poplašio od preke smrti. Kojigod rekne ovakove reči a vi taki sečete (ga) i na to sada svi se uplašili, i vami nesme ni kriv ni prav doći, i to sve nas u lug otera, *jerbo je strašna rana ocečena glava«,* i tačke 14: *»Sverhu, zakteva narod da se više ne seče* brez svoje knežine i sve skupštine i od svojega sreza i od svojega kneza da ga iskate«. (V. Gavrilović, *Miloš Obrenović,* II, Beograd, 1909, str. 575—576.)

Nedoba rekao svome posilnom Ignjatu Matvejevu (dok mu je ovaj čistio čizme), »da će ga poslati u Srbiju da vidi kako G. Miloš s narodom upravlja, u kakvom soglasiju s vezirom i protčom gospodom turskom, živi, kako narod pod njiovim pravlenijem živi, želi li narod prve starešine imati, želi li rusku vojsku i njihovu gospodu, koji su pređe u Srbiji bili, da vidi ima li počivši G. Georgije svoj grob«.[104] Ali, to može da bude *gotovo i*

[104] V. Gavrilović, *Miloš Obrenović,* II, str. 550: »Ignjat je uhvaćen u Ćupriji: ‚Onde pokazao se da je Turčin, no po točnome ispitu i kazivanju doznaše da je njegovo namerenije narod pobuniti, smertiju bude kažnjen blizu Jagodine'«. — Zogovićev Knjaz MIloš, u pesmi *Verhovnog knjaza povjereniku u Rusa Germanu pismo skorotečno,* nalaže Germanu da piše »u departament rosijski«, »što opširnije, što nakićenije«: »Valja žmure da se igramo«, dajući mu i obrazac takvog pisanja: »... Dočuvši koje, mi smo / (da dozna što traži, i više no što traži!) / rekli da ga legnu u polju jagodinskom, / tako na metar, metar i po, ispod raži — / nek sluša i tajne koje od drugih rođačka zemlja krije!«

U *Knjaževskoj kancelariji* posebno je istaknut odnos knjaza Miloša prema Rusiji i, u vezi sa tim, njegov odnos prema emigrantima u Rusiji. On je spreman, kad zatreba, da ucenjuje Portu Rusijom (»... Hoće li Sovjet vrhovni s Dorćola da zavreba? / Hoće li / ruskog / gubernatora na Zereku?«, — *Knjaz Miloš se čudi i pomalo prijeti),* ali kad govori mrtvoj glavi Karađorđa koji se, u ovoj *Zogovićevoj* interpretaciji knjaza Miloša, *»jedino ruskim zoraše«* (»Ti se jedino ruskim zoraše, a s tobom je ovako. / Ja te do ruskog ordena skratih. A sad i meni ruski stiže. / E, nikad vođ ne smije jednima da se nagne, / no sad jednome, a sad drugome malo bliže. / Ko ti je kriv i krivac! Umiljato, vješto jagnje / od dvije majke — orden nosi!« — *Ugodni knjaza Miloša razgovor s Karađorđevom glavom),* on kao da je neki od dubrovačkih većnika iz Male vijećnice: »Ni sa kim do kraja, oni su i s ovima i s onima, / s kim god to nešto nosi, bio nevjernik ili Latih. / — / A frontove neće, ni svete. Njihov je front da plove, / da trže sa svima — zato su, žale se, svima krivi. / ... / Jednome odanost tvrdu reći, / drugom — izvinjenje, za trećeg ne štedi dobrih želja. / Mlecima o Turskoj prišapni. Turcima šta ratno snuju Mleci. / I danak daj, i harač, i čohu. Koliko prijatelja!« *(Dubrovačke varijacije; Lično, sasvim lično).* Pošto »... ni Moskov buntaše neće« *(Rubai),* a i vezir beogradski zna da Moskov »Miloševoj ruci-sjekiri ruku pruža« *(Jednoglasno troglasije, I, Vezir beogradski),* on poručuje »onima« u Besarabiji: «... kad ruskoj vladi pokažem (znaćete i čućete!) / da s ovim narodom može jedino preko mene, — / Šta ćete vi tada i kuda ćete?« Zogovićev knjaz Miloš navodi, doslovce, *Gavrilovićevu* interpretaciju odluke grafa Neselrodea (knj. II, str. 169) o suzbijanju delatnosti srpskih emigranata u Besarabiji: »... da je guverneru Besarabije izdata oštra zapovest da strogo motri na srpske starešine, od kojih su neki udaljeni od granice, a drugi pod stražom, i svi u takvom položaju, da neće moći intrigirati više protiv knjaževe mudre uprave i protiv miroljubivih napora imperatora« (ali ne navodi i reči *samoga grafa Neselrodea* iako ih Gavrilović citira na istom mestu:» ... *i da se postara* (on, Miloš) *svima silama održati mir u Srbiji i pokornost ka sultanu na svetom temelju ugovora«).* Tu Miloš preti emigrantima: »I sad? Zapomažete: lišeni ruske plate! / A zar vam ne poručih da

cela pesma, kao što je *Odgovor verhovnog knjaza Srbije vođi bosanskih buntovnika protiv sultana Husein-begu Gradaščeviću,* koja je, najvećim svojim delom, stihovanje Miloševoga pisma Gradaščeviću.[105] I ovde, u susretima sa istorijskom prošlošću, »nepodmitljivo *za* i *protiv*«, Zogović uprošćava svaku složenost: držeći se ovoga pisma Miloševog, on nalazi Miloševu reč, ali ne u potpunosti i samoga Miloša koji se (manje no iko drugi u njegovome vremenu?) ne može da izjednači sa svojom reči i da se

ću vam sve slavine / ruske zavrnuti: ‚Bez hljeba i drva!' — kukate i hukćete. / ‚Ćak će, sad se šapće, i kvartir svakome da uskrate, / a mi spendžali čuvano od davnine . . .' / I sad? Šta ćete sad i kud ćete? / — / Sad ćete pod prismotru, pod nadzor ili stražu, / sad će za vas, umjesto plata, dostave da se slažu, / sad ćete, ljubitelji Jaša, kazati zbogom Jašu. / U Novomirgorod ćete, a zatreba li, i još dalje. / Umjesto rakije najutro, najutro ćete krpiti svoje tralje . . . / Svako, svako ono požanje što usije — / ‚Rusija! Rusija!' Eto vam sad Rusije! / . . . / Rusiji od hasne već nijeste. A ja sam ‚turski sluga'. / Pa — kuda ćete?« *(Miloševa poruka za one u Besarabiji — da im se ustmeno kroz uši proturi).* U istome duhu, knjaz Miloš Crnogorcima poručuje: »Kome Crnogorci pomoći mogu? . . . Nek kradu turska krda, / nek ‚rate' za Ruse, neka ih za rat po miru Rusi kore« *(Protokol knjaževski, br. 104/1825),* nazivajući ih divljacima, na šta mu Crnogorci otpišu: »Što s Rusijom drže, a Nijemci uzalud zvekću pletom / da ih kakogod odvrlje od Rusije. / Zato smo hajduci i ludaci. O sveto, triput sveto / hajduštvo slabijih na moćne hajduke i na Jude!« *(Crnogorci pišu pismo knjazu Milošu).*

[105] Stihovi: »Kažeš: ja sablju ne samo nemam, nego je *ni kovati / počeo nisam.* Al' Onaj *koji je meni lani / hervaniju knjaževsku i fes sultanski darovao, — / Taj je meni i sablju dao.* I meni nije nužde ni da je kujem. Car ju je meni sakovao! / — / Ti se u sablju kucaš! A tek ti valja da je tražiš, / jer izgubio si onu koju si dobio od svog cara. / Ti se na cara diže. Ti carske riječi oturaš kao laži« jesu *neposredno* iz Miloševoga pisma: »Kažeš da još nisam ni počeo sablju kovati, a kamo li da ju imam. I to ti je smešno! Onaj koji mi je i knjaževsku hervaniju i carski fes, sad godinu dana, poslao, onaj mi je i sablju dao, meni nije nužno kovati je; to tebi treba tražiti ju, koji je nisi od cara polučio; već si se na njega digao, i carske zapovesti ne primaš« (Gavrilović, *Miloš Obrenović,* III, Beograd, 1912, str. 363). Stihovi (u istoj pesmi): »*Sablja ti tvoja ne hasni ni protiv mene, a ne protiv / i mene i carske vojske,* vkupno. / — / Svi se vezira skadarskoga bojasmo. *I sam sultan / bojao ga se.* Pa eno — splasnu. Eno lunja, / mlatara, eno, po Carigradu kao konj polusputan. / Car mu podstriže perčin (car svakad podstriže predugačko), / a za ostatak ga drži, *pa ga poteže,* pa ga skube / tamo i amo — uzdu glodati, da sebi lomiš zube! / . . . / Škodri *bar* pola *perčina osta, te ga za ono car povlači.* / A ti ni to nemaš — *tebe će po glavi car da ćuška«,* odgovaraju izvorniku (v. *Miloš Obrenović,* III, str. 364) na isti način: »Sablja ti tvoja ne može ništa protiv same Serbije, a kamo li i protiv Serbije i protiv carske vojske. (. . .) Svi smo se bojali skadarskog vezira, i sam sultan bojao ga se, pak eno i njega ugasi se, eno gde se šeta po Carigradu, i car ga uhvatio za perčin i vuče tamo amo . . . Skadranin ima bar perčin, te ga car za njega vuče, a ti neimaš toga, tebe će ćuškati po glavi!«

svede na nju.[106] On nalazi tu Miloša onoliko koliko može da ga nađe u njegovome jeziku; on ga sledi *retorički:* istinu Miloša, Zogović nalazi pre svega instinktom retoričkim, saživljavanjem sa frazom Miloševe usmene proze koju karakteriše *sprdnja,*[107] rođena u potrebi za ništenjem svega (ne samo drugih ljudi, nego i samih moralnih načela), i izvanredno jaka potreba za konkretnošću slike, u osnovi svojoj primitivno-epska. Zogovićevo iskustvo poezije govorne proze, njegovo jako osećanje epike, ali i njegova u suštini epska sklonost slici velike i naglašeno drama-

[106] Po ovome pismu, Miloš nije ništa drugo nego samo sultanov sluga. Međutim, ne samo što je on, ne prezajući ni od kakvih sredstava, i nastojeći da iskoristi sukobe između centralne vlasti i njenih odmetnika u turskoj carevini, davao vojne savete skadarskom veziru Mustafa-paši i slao mu novac, nego je takođe i Husein-begu Gradaščeviću poslao novac, posle njegovih prvih uspeha (na Kosovu), tvrdeći kasnije, kada mu je postalo jasno da je Gradaščevićeva pobuna osuđena na poraz, i kada je Mahmud-paša zvornički tražio danak od Jadra i Rađevine, da je novac na ime toga danka već dao Gradaščeviću, ali sporeći mu pri tome pravo na danak iz ovih krajeva, sve »dok se ne reši pitanje o prisajedinjenju tih krajeva Srbiji« (v. Gavrilović, *Miloš Obrenović,* III, str. 362). »Izvešten o tome, Husein napiše odgovor Mahmud-paši, koji je bio upravo na Miloševu adresu, kome ga Mahmud-paša i pošlje. Husein je tvrdio da mu je Miloš zaista poslao 50.000 groša na Kosovo, ali ne u ime poreza Jadrana i Rađevaca već ‚na peškeš' i ‚s obećanjima svojima još i više šiljati *za one moje postupke'.* Miloš se vara, pisao je dalje Husein, ako se nada da će Jadar i Rađevinu odcepiti od Bosne: ‚on (Miloš) veli i govori da sablju ima, on je još nije počeo ni kovati, a kamo li da ju ima, a meni nije potrebno ništa, no samo sablju naoštriti, pak tamo, u Boga se uzdam i njemu se dobro molim, kad mu ja preko Drine vode pređem i na šabačko polje s Bošnjacima dođem još će mi više peškeša davati i dati, a i za mali kusur poreza ondašnjeg naroda dževap hoće mi dati, a kada u Ćupriju palanku dođem, onda ćemo se ne samo za godišnji no i za više zaostavši kusur poreza nakusurivati i naplaćivati s njime; sve što je od naroda ondašnjeg zulumom uzeo i narod onaj u liko opasao od njega će uzeti i narodu na volju učiniti« (Gavrilović, III, 362—363). — Zogović, koji se inače u svemu drži doslovce teksta Miloševoga pisma Husein-begu Gradaščeviću, *izostavlja* onaj deo koji je upravo odgovor na ove pretnje Gradaščevićeve (a koji je između navođenoga stava što se završava rečima: » . . . a kamo li i protiv Srbije i protiv carske vojske«, i, takođe ovde navođenog, stava: »Svi smo se bojali skadarskog vezira«): »Pretiš da ćeš iskati račun od mene kada preko Drine pređeš i u Ćupriju dođeš. Ja te zato ne molim da ne činiš. Čak i sutra odmah pređi! No kao što rekoh Serbija se nije još Bosne bojala, neće ni danas, tim više što evo carska vojska koja ide Bosnu sa sviju strana da obkoli, koje će po nekoliko dana biti«.

[107] »Sa sprdnjom se vreme besposleno provodi, sa sprdnjom se briga razbija, sa sprdnjom se ruča i večera, sa sprdnjom se sva državna dela svršuju, sa sprdnjom se i Bogu u crkvi moli« (Vuk, *Osobita građa za srpsku istoriju našega vremena; Dela Vuka Karadžića, Istorijski spisi,* priredio dr Radovan Samardžić, izd. *Prosveta,* Beograd, 1969).

tične konkretnosti, i, najzad, njegov obračunski (»polemičarski«) duh, koji kao da sama jarost, u najvišim trenucima, kroz ruganje i sprdnju, upućuje neodoljivo na ove slike velike, epski dramatične konkretnosti, jesu nezamenljive pretpostavke za ovo saživljavanje sa Miloševom prozom.

Zogović ovde istorijsku prošlost oseća *jezički;* njegov prodor u istorijsku prošlost određen je i ograničen moćima ovoga jezičkog razumevanja, ali je, zbog toga, i sama poezija koju on tu traži strogo određena i ograničena jezikom, ponekada čak u tolikoj meri da stvar poezije kao da se opasno izjednačava sa samom stvari jezika: kao da je potrebno samo prepustiti se jeziku, progovoriti njime, da bi taj jezik, svojom izobičajenošću, postao poetski. Jezik se tu nameće kao nosilac poetskog (neuobičajenog) govora zato što je *izobičajen.* To se oseća u opštem sintaksičkom poretku Miloševe (i miloševske) usmene proze (donekle i u njenoj leksici); ali to se neuporedivo više oseća u jeziku same Kancelarije, krcatom »rusko-slovenskih« reči. Izobičajenost ovoga jezika ne samo što je neuporedivo jaka, nego se otkriva i kao *izveštačenost* i, zbog toga, kao *jemstvo komičnosti:* predavanje tom, izobičajeno-izveštačenom jeziku, zbog toga znači predavanje komici. Dovoljan je makar i najkraći, najbrži dodir sa izveštačenošću ovog jezika, sa njegovim »štilom« i, naročito, sa njegovom leksikom, pa da komika, i usred najtežeg doživljaja i najmračnije vizije, neodoljivo zatraži svoje pravo, kao u pesmi *Vnekancelarijsko 9, Majske kiše po Kalemegdanu,* u kojoj je jedna od najviših, i najpotresnijih, vizija ove knjige: vizija kiše koja, padajući po mrtvim telima Radiča i Molera, Miloševih žrtava, objavljuje se kao vesnik sveta kosmičkog: sveta *izvan i iznad* istorije (izvan i iznad krvnika i žrtve, zločina i čoveštva):

A kiše ne zavise ni od vezira ni od knjaza.
Ne ustuknu ni od Radiča, zlatara i Molera,
udavljenih, iz tvrđave izbačenih preko jaza.

Kiša je samo s lastama u nekome sozakletstvu.

To »kancelarijsko« *sozakletstvo,* iz poslednjega stiha, ovde je presudno: sve je u tom stihu i, u njemu, sve upravo u toj jednoj reči koja je nabijena komičnošću i koja takvom ostaje, neizmenljivo, i tu, na domak tela udavljenih Radiča i Molera, jer otkriva svu nemoć Kancelarije koja, opsednuta »sozakletstvom«, i

tražeći ga na sve strane, u strahu od pobune (od Miloja Đaka, od Petra Molera), vidi to »sozakletstvo« i tamo gde ga nema (gde su laste i kiše), otkrivajući svoj nesporazum ne samo sa svetom čovečanskim (sa svetom Miloja Đaka) nego i sa svetom kosmičkim, sa prirodom, sa kišama: dodir sa prirodom ovde je, u trenutku objave vanistorijsko-kosmičkog, karikaturalno-ironičan (je li to priroda koja je »na strani« stradalnika? ona, kojoj vraća stradanje u istoriji, onako kako vraća »kuhinjskom posuđu« i kako čoveka pretvara u »poklonika kiše« koji doživa potop?); ali, bez reči *sozakletstvo,* čija komičnost uistinu ne ustukne pred mrtvim Radičem i Molerom kao ni kiša, ovaj talas komike, — koji nije provalio, ali koji se nedvosmisleno sluti, — ne bi se u sluhu javio, usred ove vizije sveta zločinstva, i ne bi se *dogodila* poezija koja je tu pre svega u jedva nagoveštenom, ali nesumnjivom, *preseku groze i komike.* Dovoljno je samo prevesti ovu reč *sozakletstvo* na današnje *zavereništvo,* pa da se otkrije u kojoj meri je ta reč ovde sudbinska i nezamenljiva: u njoj, u toj jednoj jedinoj reči, jemstvo je poezije kao ovoga kontrapunkta komičnog i tragičnog, ali i istorijskog i vanistorijskog, prirode i Kancelarije. Priroda, koja govori prirodnim (ovde vukovskim) jezikom, ne zna u *Knjaževskoj kancelariji* za ovakve trenutke nenametljivog, ali poetski tim neporečnijeg, i dejstvenijeg, kontrapunkta: kao »nekancelarijska«, ona je lišena ovog kontrapunkta onako kako je lišena ovog »kancelarijskog« jezika: to je vukovska priroda koja, stilizovana deskriptivno-simbolički, može da ponovi ritmove folklora, pesmu seljaka koji uzgrću kukuruz,[108] muziku vodenice ubijenoga Miloja Đaka,[109] igru eljde i vetra,[110] proširujući ritmičku i motivsku raznovrsnost *Knjaževske kancelarije,* i to je ponovo susret prirodnog i neprirodnog, ali bez ekvivalencije u jeziku, bez materijalizacije u njemu, bez ovoga kontrapunkta. Potreban je ovaj susret »kancelarijskog« i »vnekancelarijskog« jezika da bi se tu začela ova igra tragike i komike: potreban je, u stvari, taj kontrapunkt *juče* i *danas,* u samoj jezičkoj svesti, da bi se povela ta igra. Potrebna je ova svest kao jemstvo istorijske svesti (svesti o istoričnosti), kao jemstvo kretanja, ali i same poezije: tamo gde ova svest

[108] *Vnekancelarijsko 3 (Uzgrtanje kukuruza na zemlji koja je prvo božja pa agina)*
[109] *Vnekancelarijsko 7 (Vodenice na rijeci Jasenici) — idila*
[110] *Vnekancelarijsko 6 (Eljda i vjetar)*

zataji, gde nema kontrapunkta *danas — juče* u samome jeziku, nema ni poezije ove igre, bilo da su to pesme napisane isključivo vukovskim jezikom, bilo da su to pesme koje kao da je pisalo predubeđenje da je automatski karikaturalna komika »kancelarijskog« jezika i »štila« sama sobom jemstvo preobražaja banalnosti, pa i vulgarnosti, u poeziju: kao da samo treba »slušati« *službenicu Stanku jego sijateljstva gospodara Miloša,* kako ga u ovome »štilu« izveštava o svome zdravlju, prenemažući se, pa da taj »štil« poetski iskupi to prostaštvo.[111] Tu je, nesumnjivo, ova »službenica Stanka« jača od Zogovića, onako kako je i Miloš jači od ovoga pesnika (koji je sanjao i dozivao Majakovskog), kad na njegova usta progovori protiv »ljubavi nezakone«: »Pri ženi svojoj zakonoj uslačilo mu se žene tuđe. / I čije? Udovice popove! Da u čin udari mrtvu popu. / Pa će je, ja šta će, s vremenom i dijete . . . Vruće, vruće, / neka za grijeh kurčev guzica plati globu«.[112] Šta može duh da nađe tu, na nivou ovoga anti-obrenovićevstva koji je, neosporno, i nivo samog tog obrenovićevstva, ako ne jedino smeh u gađenju koje, međutim, zatvara a ne otvara knjigu? *Knjaževska kancelarija* može da se pročita samo jedanput, kao neka priča koja je *konačno* ispričana. Sa njom ne može *da se živi.* To nisu pesme kojima čovek može da se vrati kao nekim drugim Zogovićevim pesmama koje, i onda kada su nađene tamo gde čovek »osobi« grab i sanja da se »isprošuplja« kao maslina, ipak su autentična poezija čoveka koji nije ni grab ni maslina.

[111] »Opisati Vam ne mogu vozbuždenije moga serdca / kad sam sama čitala V. S. pismo, sad došavše, — / prvo premilostivo pismo iz ovogodišnjeg Požarevca, / veličajši znak popečenija visočajšeg. / — / S neopisanom radostiju iz pisma razumijem / i da ste zdravo stigli — Vi i vaši râvno. / Ako i ja imati reći želanija svoja smijem, / ja to za vječno želim i molim u Višnjeg neprestano. / . . . / O zdravlju mom, s blagodarnostju, milosti javljam vašoj: / promenitelno — čas sam ona prva, čas opet bol i zima. / Ali za dalak moj — po preporuci visočajšoj, / Od vas mi na pohodu datoj — ljekova ne uzimam. / — / Hećim se buni: ‚Dalak? Kamen je to nabubuljčen! / Tu treba nasilno, zato opasno dati sredstvo / A ja ga tebi, slabašnoj, ne dam — ne želim da navučem, / umjesto ljubve, Gospodareve gnjev i merzost'« *(Vnekancelarijsko 4, Od službenice Stanke jego sijateljstvu milostivejšemu gospodaru, gospodaru Milošu Obrenoviću knjazu Srbije s visokopočitanijem, u Požarevac).*

[112] *Šibanje za ljubav nezakonu*

Velimir Živojinović

Velimir Živojinović (V. Massuka) izišao je iz pesimizma srpske poezije prve decenije veka.[1] Ali on je pokušavao da o najtežim i najmračnijim stvarima govori lako, čak ponekad i da ih *pevuši.* To je odredilo osnovnu njegovu poeziju koja se, od prve njegove zbirke, za koju je Sima Pandurović napisao predgovor napomenuvši da je njegova lirika »diskretna, intimna lirika«,[2] sa razlogom do danas shvata kao tipična poezija »intimnosti«. Treba ga samo čuti kako, u pesmi *Epilog,*[3] kaže uvodnim stihom:

[1] Prve stihove objavio je 1909 *(Ibikovi ždrali; Pravda,* VI, 240). Inače, pre prvog svetskog rata publikovao je svega nekoliko pesama: u *Novom vremenu* (1910), *Novoj Iskri* (1911), i *Vencu* (1912).

[2] »Pred čitaocima je knjižica stihova koja nam je uvek dobro došla, jer ima sve osnovne i bitne osobine dobre poezije. Ona nije nimalo pretenciozna, i utoliko je samo simpatičnija. Ulazeći u onu vrstu intimne poezije, lirike koja je uvek izraz onoga što čini naše unutrašnje i diskretne bolove ili zadovoljstva, ona nam govori o stvarima koje možda nisu tako krupne, ali su zato istinitije, i načinom kojim se jedino mogu reći stvari većega značaja i važnije za naš život jer se govore otvorena srca i bez raznovrsnih ograničenja od strane naših interesa, naših strasti i naših sujeta. (. . .) Ako u ovoj knjizi diskretne i intimne lirike tražite široke generalizacije problematičnih ‚sistema', kakve apriorističke teorije i političke ili socijalne tendencije, vi sve to nećete naći.« (Miodrag Pavlović, u predgovoru izbora iz Živojinovićeve poezije *Pesme,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1965; Pavlović ističe Živojinovića kao pesnika *intimizma* i kao pesnika »kamerne« lirike.)

[3] Iz 1926; *Odblesci u vodi, Državna štamparija,* Beograd, 1928.

Voleo? Nisam. Mrzeo? Šta mari!

pa da se nasluti samo jezgro njegove bitnosti. To je daleko od pesme kao raspevanosti; turobnost ovoga samosaznanja tako nešto ne bi dozvoljavala, ni u kome slučaju; ali to je na granici tog raspevavanja, to je kao *intonacija* data za njega, budućeg (a u ovoj pesmi nedosegnutog: dosegnuće se to u drugim njegovim pesmama), to je osnovni ton: lako podrhtavanje zvuka. Red, koji se tu kazuje, koji je sadržaj (ideja) ovog stiha, jeste pakleni red: to je red duha koji nikad nije voleo, ali koji (možemo to pretpostaviti, priznato je to prećutno) ako ne zna za ljubav zna za mržnju, i koji čak, kazujući posredno to priznanje da je mrzeo time što će na pitanje: »Mrzeo?« — odgovoriti: »Šta mari!«, baca jedan *nemar* preko te činjenice sebe kao subjekta mržnje a ne ljubavi.

Taj nemar, to rezignirano odmahivanje rukom na sebe kao na isključivog znalca i znanca mržnje, to je priznavanje poraza pred činjenicom reda (poretka) sopstvenog duha: to je, nesumnjivo, ponovo ono isto »bezobličnо klupče«, koje je otkrio zagledan u sebe, i ponovo isti uzdah kao »krvav čokot«.[4] Ali ovo »šta mari?« nije samo izraz jednog iskustva, nego je i način izvesnog *odvajanja* od tog iskustva, i to pravcem ka ovom lakom zamagljivanju njegovom, ka ovom *tonu* koji će se, nemarno-rezigniran, i rezignirano-melanholičan, da baci preko svega: to »šta mari« jeste presudan element ovog tona što se preliva preko svega, element muzičke fraze: to su, takođe, i te *dve reči,* jedina rečenica od dve reči do koje ovde dolazi, u ovom stihu koji je sastavljen, sistemom cezura, sinkopirano, od samostalnih reči uzetih za rečenice (i koje su uz to, sve, slične osnove — dvosložne: »Voleo? Nisam. Mrzeo? . . .«), iznenadno produženje, izlazak iz te iskidanosti reč po reč, — koja je i sintaksički naznačena, — produženje u dve reči, neznatno (čak od tri sloga samo, kao i prethodno »mrzeo«), ali *ipak nekakvo produženje,* tim očiglednije sluhu (i duhu) što dolazi posle upitnog »Mrzeo?« koje je kratko, i u sebe zatvoreno, ali koje se može pročitati zajedno sa ovim »šta mari«, — tako da bi stih, iako cezurama iskidan na tri mesta (posle svake dvosložne reči, ili posle svake

[4] U pesmi *Podzemni glasovi* (prvi put u časopisu *Misao,* 1930, XXXII, 241—242); *Stihovi,* izd. *Srpska književna zadruga,* kolo XXXVII, br. 246, Beograd, 1934.

rečenice, u brzoj-smeni pitanje-odgovor), mogao da se nametne sluhu i kao stih podeljen samo jednom cezurom, onom pre »Mrzeo?«, i da se pročita: *mrzeo-šta-mari:* nemar koji kazuje ovo »šta mari« produžava se ovim neznatnim, ali kao hleb nasušni tu iščekivanim produženjem, izlaskom iz reči-rečenica u tu rečenicu od dve reči. To produženje za ciglo jednu reč, a u istom trosložju kao što je ono iz prethodne reči, dovoljno je da »povuče« za sobom tu reč »mrzeo«, odvojenu cezurom, po ugledu na ovo prethodno: »Voleo?«, i da se umesto onog odlučnog »Nisam«, kome sledi neumitno ćutanje (cezura), tom dvorečnom rečenicom »šta mari«, izađe iz mučnosti pitanja-odgovor, kao reč-po-reč: samo jedna reč više, dovoljna je ovde, u datom metričkom obrascu, da lako zaleluja »glas«, ali i da ovo priznanje, i to u trenutku dok se ono objavljuje, učini manje teškim.

Nemarnost, koja je sadržana, kao osnovno raspoloženje, u tome »šta mari«, nije samo nemarnost na liniji racionalnoj: ona obuzima biće. Ona je nemarnost i prema mučnosti ovog sinkopiranja, ovog kidanja stiha na reči-rečenice, tako da je ta nemarnost u službi olakšanja: ne rasterećenja potpunog, ali dovoljnog da se nasluti bar neko *obećanje izlaska u ton,* da se oslušne ton rečenice sopstvenog priznanja, tako da ovo priznanje bude istovremeno i dozivanje (i stvaranje) ovog tona, i tako da duh, koji je naslutio tu tonsku mogućnost, — kao jedinu mogućnost skloništa za sebe, jedino utočište u ovom samosagledanju, u najporaznijem mogućnom trenutku, — ovde, u tom *tonu* rečenice (kojom javlja sebi poražavajuću svoju istinu) nekako sebe iz nemira uvede u mir.

To je poraz, od koga i ne mora biti mnogo dubljeg, ali poraz koji još malo pa kao da će da se tiho pevuši. Tu smo već na pragu šaptavog *pevušenja* poraza: Massuka će od toga napraviti sistem svoje osnovne pesme, *suprotstavljajući lakoću tona teškoći doživljaja,* na način koji je bio nepoznat u srpskoj poeziji do prvog svetskog rata, ali koji, ipak, kao da je već u njoj bio dozivan, i to pre svega kroz Pandurovićev kult »dekadentskog« nemara kao neke oslobođavajuće rezigniranosti čoveka koji se toliko saživeo sa svojom poraženošću i nesrećom da može da postane prema njoj i ravnodušan.[5] To, što je V. Massuka napisao,

[5] Možda je najviši takav trenutak lirizma rezignacije, koji bi bio blizak jednoj poeziji Massukinog tipa, Pandurović dosegao u uvodnoj strofi pesme *Tišina (Posmrtne počasti,* Mostar, 1908): »Visine blede ćute, / Jesenji sumrak

u pesmi *Epilog,* stihove koji su *bukvalno pandurovićevski* (i idejom, i jezikom, i rimama):

U prljavom razvratištu tom,
gde nebo trune, gde se ljubav pari,
gde sreću pruža ludnica i brom,[6]

i, čak, pošto je već bio došao do *svog* rukopisa pesnika »intimne« lirike, nesumnjivo je epigonstvo, ali koje kao da je ovde izbilo, ispod ruke pesnički već uobličenog V. Massuke, iz najpresudnijeg i neuništivog sećanja njegovoga duha i sluha.[7] Ako se V. Massuka

rani; / Listovi sveli žute. / *Lepi nesrećni dani*«. I kratak stih je tu bliži osnovnoj pesmi »diskretne i intimne« lirike V. Massuke, koja zna i za jedanaesterac, pa i za druge stihove u koje će se kasnije »okivati« Pandurović, pesnik *Okovanih stihova,* ali njegov intimizam koji je poluglasan, sve do zamiranja glasa u šapatu, teži skraćivanju stiha, i to pre svega ka osmercu (ali ne jednom i ka sedmercu). U tom pogledu, putevi S. Pandurovića i V. Massuke razilaze se: dok će Pandurović, sledeći Rakića, da se najznačajnije ostvari u strogo organizovanim strofama, kojima je u osnovi parnasistička versifikacija, sve više se udaljavajući od onog romantičarskoga prizvuka i boje kojih ima u ranim njegovim pesmama, dotle će V. Massuka, koji je prošao kroz školu njegovog pesimizma, tiho *raspevavajući* nemar rezignacije koji je tamo našao, da neke od najznačajnijih svojih pesama izgradi kombinacijama kratkih stihova, i to u prvom redu osmerca i sedmerca (ali, takođe, i deveterca). — (Inače i sâm ovaj izraz »šta mari«, — mogao je V. Massuka da nađe kod Pandurovića, u njegovoj pesmi *Rezignacija,* takođe u knjizi *Posmrtne počasti:* »A s grudi / Teret nije išao. *Šta mari?«)*

[6] V. Pandurovićevu pesmu *Sumračne težnje* (»Jer, verujte mi, svet je mrak ćelije, / Gde čašu nada otrov prelije / U trci dana, u lutanju tom; / I svet je greha i razvrata dom / Gde vlada lupež, ili bludnica; / I svet je teška, strašna ludnica . . .«)

[7] U svom predgovoru za knjigu *Vedre i tamne noći* (Beograd, 1922) S. Pandurović je ukazao na Živojinovićeve pesme *Bol* i *Tišina, bura i čežnja,* i to s razlogom, jer su to osnovne pesme Živojinovićeve »diskretne i intimne« lirike, ali je sasvim nemoguće da nije u Živojinovićevoj završnoj pesmi iste zbirke, *Nečujni glasovi,* u njenim strofama, ritmu, jeziku i idejama, poznao svoj sopstveni rukopis:

Drugamo negde život jedan struji,
prisniji, draži, srodniji duši mojoj,
zatvoren mraku, nepoznat oluji,
vedar i večan u nasmejanosti svojoj;
drugamo negde život jedan struji.

I čini mi se da dođe trenut jedan
Kada se prostor nečujno otvara,
i šapat jedan dalek, nedogledan,

odvojio od neposrednog podražavanja Pandureviću, pravcem ka »intimnoj« lirici šapata, koja nije i ne može biti bitna lirika često brutalnog, racionalno hladnog Sime Pandurovića, sâm ideal »intimnosti« kao da je jedna od mogućnih konsekvencija pandurovićevskog duševno-moralnog stava, i to u prvom redu onoga koji se iskazuje *kultom nemara,* ili kultom rezignacije, »bezgla-

dušu mi takne, budi, razgovara.
I čini mi se da dođe trenut jedan

pa ona vidi, i to mi krišom kaže,
daleku, dragu, postojbinu svoju,
i svilom svojom nemirna oblaže
zrak što je stigo u tamnicu moju;
pa ona vidi, i to mi krišom kaže:

sfere široke svojega rođenja
i čuje pozdrav i poziv daleki,
i čuje kao glas oslobođenja
i kao poziv srodnički i meki
sfere široke svojega rođenja.

Ova pesma pamti, međutim, i Pandurovićevu ideju o pesimizmu poezije kao o svojevrsnom transcendentalnom optimizmu, koju je Pandurović pokušao da razvije u ogledu *Integralna poezija* (1920), u doba kad je, na sve moguće načine, nastojao ne samo da dokaže da Skerlić nije imao prava kad je kritikovao njegov pesimizam, nego kad je, bivajući sve više i sâm Skerlićem (i to pre svega prema tuđoj poeziji), osećao potrebu da se i na ravni apsolutnih načela, dakle pseudo-metafizički, u stilu ovog transcendentalizma odrekne od svog beskompromisnog i sistematskog pesimizma koji je lišen apsolutno svake transcendentalnosti. Ideja Pandurovićeva, da poezija, osvajanjem integralnosti, pretvara pesimizam u transcendentalni optimizam, i da tako »postaje svetlija i liči na velike dvorane zamračene senkama melanholije, nevolje i bola, ali sa otvorenim prozorima na ogromne poljane i predele obasjane suncem i utehom«, doslovno je pandurovićevskim stihom, jezikom, simbolikom i ritmom (strofama koje se završavaju ponavljanjem prvog stiha) ugrađena u Živojinovićevu pesmu *Nečujni glasovi,* koja pokušava da dopeva onaj trenutak »kada se prostor nečujno otvara«, kada duša »vidi (. . .) daleku, dragu, postojbinu svoju«, pa »svilom« (pandurovićevskom, uostalom, sasvim), »oblaže« onaj zrak što je stigao u *tamnicu.*

Ta Živojinovićeva tamnica, u kojoj on otkriva duši povraćene »*sfere* široke svojega rođenja« *(sfere* je pandurovićevska reč, takođe), jeste, međutim, i *tamnica* Vladislava Petkovića-Disa, kao što je u osnovi čitavog dovijanja Pandurovićevog oko »transcendentalnog optimizma« upravo Disova *osnovna* poezija, a možda u prvom redu njegova pesma *Tamnica* (»To je onaj život, gde sam pao i ja / S nevinih daljina, sa očima zvezda / I sa suzom mojom, što nesvesno sija . . .«) Prikazujući Pandurovićevu *Integralnu poeziju (Jedna knjiga o estetici, Misao,* 1920, III, 6. — v. u knjizi *Iz književnosti i pozorišta, I,* izd. Rajkovića i Ćukovića, Beograd 1928; članak *Umetnost i saznanje,* objavljen nešto

snog umiranja« (rastočenja), kao u Massukinoj pesmi *Smirenje*, koja je takođe dosledno pandurovićevska:

Ja kopnem tiho u duši i duhu
i slušam samo, k'o dub u poznu jesen,
k'o stari dub u tamnu ponoć gluhu,
kako se kida list po list i biva snesen,
i tiho nošen i tiho odnesen.
I pesma ova godi mome sluhu
i mome srcu što voli već tihe pesme
nečujnog rastočenja, nečujnog uviranja,
bezglasnog uranjanja koje se prekinut' ne sme,
i koje slađe biva kad nema opiranja.
Ja volim pesmu ovog bezglasnog umiranja,
pesmu slabu i tihu k'o šapat umorne česme.[8]

---

kasnije, — takođe u *Misli*, 1920, IV, 2, — je pokušaj teorijskog bližeg određenja onoga što je rečeno u prikazu Pandurovićeve *Integralne poezije)*, Živojinović je njegovoj ideji da je osećanje osnova poezije i umetnosti, estetičke senzacije uopšte, suprotstavio ideju da je osnova *istina* ili nekakvo specifično (umetničko) *saznanje, sui generis*, ali ni jednom reči nije pomenuo ovaj transcendentalni optimizam, u čijem znaku će, podražavajući Pandurovića, — koji je, opet, uzaludno pokušavao da dođe do Disovog autentičnog »nemara« nekoga ko je »pao« u život, — da zaključi svoju zbirku *Vedre i tamne noći*. A tu nedavno, učestvujući u anketi *Politike* »Ko je na vas presudno uticao i zašto« *(Šekspir na ražnju, — Velimir Živojinović Massuka: Iskustvo mi kazuje da mi od drugih prihvatamo samo ono što smo već sami naslutili i osetili, mada to sami nismo stigli i da formulišemo, — Politika*, 14. oktobar 1973), on nije Pandurovića uopšte pomenuo, ali je pomenuo Disa, i to zato da bi rekao kako je njemu pretpostavljao Božidara Stojadinovića i da bi uz Disovo ime vezao reč »diletant«: »Kod mlađih, eto, više sam voleo mladog Stojadinovića, nego Disa recimo. Rano je umro od tuberkuloze, potpuno je zaboravljen, a bio je veoma talentovan. Bio je iskren, nije se povodio za onim modernističkim izmotacijama. Dis je napisao 4—5 briljantnih pesama, a ostalo? To je diletantizam. Imao je iskrenih pesama ali i veoma mnogo banalnih«.

Međutim, tih »4—5 briljantnih pesama« (koje bi imale da budu nekakvo čudo usred Disovog diletantizma) blude i oko Pandurovića i oko V. Massuke koji je, sledeći Pandurovića, bio i pod magijom ovih pesama upravo u vreme kad je izišla Disova knjiga *Utopljene duše*. To je, pre svega, pesma *Naš život*, štampana u *Vencu* (1911—1912, III, 9—10, preštampana u drugoj Živojinovićevoj knjizi *Odblesci u vodi*, jedina od pesama napisanih pre prvog svetskog rata koju je on unosio u zbirke):

Opet dan pun magle, tmur i naoblačen. —
I bol jedan čudan, kao dima pramen,
na dušu se svija i na misli roj . . .
— Kao praćkom kamen zavitlan i bačen,
k'o zavitlan praćkom, u zrak bačen kamen,
eto, to je život moj, njegov i tvoj . . .

Nečija nas nekad bacila je ruka . . .
Čija? Kad? I zašto? I kuda? — Zar znamo!
I saznat neću ni ja, a ni ti.
Kroz koliko bura, il' pitomih luka,
kroz koliko sunca, il' kiše, imamo
proći? Gde li pasti? — Zar slutimo mi!
Tuđom bačen voljom, tuđom snagom nošen,
ja se samo svojom inercijom trudim
da letim što duže. — Kao kamen bačen!
I da li ću pasti, kad je hitac strošen?
Il' će usred leta, nekim ćefom ludim,
zamuknuti ovaj fijuk ujednačen?

Ne znam. — Dan pun senki, tmur i naoblačen.
I bol jedan čudan, kao dima pramen,
na dušu se svija i na misli roj. —
Kao kamen praćkom zavitlan i bačen,
k'o zavitlan praćkom, u zrak bačen kamen,
eto, to je život, moj, njegov i tvoj.

Jedino mesto gde se sluti poezija jeste u prvoj i drugoj strofi, u četvrtom i petom stihu, kad peti stih prividno ponavlja, a u stvari inverzijom reči preobražava četvrti stih (»Kao kamen praćkom zavitlan i bačen, / k'o zavitlan praćkom, u zrak bačen kamen«), tako da se produbljuje jeza u ovom doživljaju motiva »bačenosti«. (Uzgred rečeno: taj motiv je danas očigledno egzistencijalistički, i to u smislu potonjeg hajdegerovskog egzistencijalizma, od čijeg osnovnog duha kao da ima nekog prizraka i prizvuka, uistinu, u Disovoj *Tamnici*, u njegovom nirvanizmu, kao i u Pandurovićevoj, kasnije, u osnovi hrišćanskoj, ideji »transcendentalnog optimizma«.) Ali i to mesto duguje sebe versifikatorskom umeću: ono je dosetka koja ne može da nadoknadi svu pesničku nemoć koja, umesto vizionarno-muzičke bezazlenosti Disove kroz koju se raspevala kob »bačenosti«, umesto stiha: »To je onaj život gde sam pao i ja«, nalazi samo rasvetljujuću zdravo-razumsku banalnost: »Eto, to je život, moj, njegov i tvoj«, ili pandurovićevsku deklarativnost: »Tuđom bačen voljom, tuđom snagom nošen«, i to na putu ka slomu i poezije i logičkog smisla: »ja se samo svojom inercijom trudim (!) / da letim što duže«. Tamo gde je Disovo jedva primetno ali sudbonosno »*onaj*« (život), čime se misao o tuđosti života (kao »onome« životu), o toj *udaljenosti* njegovoj kazuje, ne kazujući se neposredno i bez ikakvog zapetljavanja u rečenice ovim nametljivim »onaj« za koje samo genije poezije može da zna, kod Živojinovića-Massuke su *čitave rečenice objašnjavanja*, diskurzivnim govorom koji je lišen svake misaone usijanosti i zato unapred osuđen da, umesto metaforičke ili simboličke sinteze, nalazi samo razglabanje: »Nečija nas nekad bacila je ruka . . . / Čija? Kad? I zašto? I kuda? — Zar znamo?«

[8] Pandurović nije samo u rimama *jesen — odnesen* (koje on ima u pesmama *U iznurenom osećanju jednom* i *Svuda jesen)*, nego i u intonaciji ovih stihova. (Iako, najverovatnije, ne bi po nalogu rime uneo ovu nesrećnu *česmu* u poslednji stih.)

Sima Pandurović je razvijao kult nemara, kao kult ovoga bezglasnog umiranja. Ali, on se tokom svoje duhovne i pesničke evolucije odvojio od liriziranja u rezignaciji, preobražavajući ovaj kult nemara u svojevrsni *kult ravnodušnosti* (potpunog osećajnog indiferentizma ili mrtvila), nastojanjem da prihvati reč ravnodušne banalnosti svoje pesimističke zdravo-razumske svesti, odričući se, u jednom gotovo paroksistički asketskom stavu volje, i od svake iole neposrednije izražene osećajnosti i od svake poetizacije. Pandurović je pri tom dolazio do čvrstine samodiscipline, ali i do stava odbijanja svakog opštenja, do jedne turobne mrzovoljnosti iza koje se oseća *snaga odbijanja* ma kakve izrazitije prisnosti. V. Massuka nije stigao, nikada, do ovakve snage samo-zatvaranja duha sa idealom ravnodušnosti: on nije sledio Pandurovića u evoluciji preobražavanja kulta nemara u kult osećajne ravnodušnosti. On je ostao, najdubljim svojim nadahnućem, u kultu nemara, liriziraući taj nemar i nalazeći svoju »diskretnu, intimnu« liriku upravo kao liriku »bezglasnog umiranja«, iz talasa u talas rezignacije, lakim dodirivanjem stvari, bez ikakvog insistiranja ma u čemu, i *uvek zaokruživanjem milozvučne fraze oko sveta koji mu je nepodnošljiv, ali u kome ostaje:* ni sposoban za njega, ni kadar da ga napusti, — jedna *kolebljivost,* u samoj osnovi, u misli, u osećanju, i *treperenje* u njoj, lirika treperenja u ovoj kolebljivosti. Ni duh, koji zahteva snagu usredsređenja, ni duševnost, koja zahteva otvaranje, prepuštanje, on je između prigušene refleksije i prigušenog osećanja, pesnik »nečujnog uviranja« ili *uzdaha* koji je između duha i duševnosti, trenutak kada se sreću misao i doživljaj, ili kada se otvara pukotina u misli i obuzdava, istovremeno, mogućna osećajna stihija, i kad sve ostaje kolebanje između osećajnog i misaonog, jedna neodređenost i slabost da se iz nje izađe, ali *slabost koja se voli.*

Klasična versifikacija, onako kako se ostvarila u iskustvu osnovne poezije prve decenije veka, ovde je, u ovoj slabosti (i u ovome kolebanju), sačuvana, ali je, — po imperativu te iste slabosti i tog istog kolebanja, — takođe *pokolebana* ili blago ugrožena, izvesnim odstupanjima od njenog osnovnog modela, a pesma V. Massuke i nalazi sebe, kao pesmu »diskretne, intimne« lirike, upravo linijom ovoga kolebanja i ovih odstupanja, ali *u osnovnom okviru* iskustva versifikacije do Četrnaeste. Ako se za njega ne može reći da nije »ni odveć taman ni suviše jasan, ni star ni nov, već nešto srednje: kompromisan, u znaku starih i novih shvatanja«,[9] i to zato što je, iz dana u dan svoje pesničke istorije, bio neuporedivo bliži »starim« no »novim« shvatanjima (i što, osim toga, nikada uistinu nije bio »taman«), od početaka svojih u strepnji da se ne dogodi nekakav odviše veliki, nagao *skok* koji bi prekinuo veze »novih« i »starih«,[10] on je u jednome širem ali i bitnijem smislu uistinu bio *kompromisan* utoliko što je bio prožet dubokim kolebanjem. Bez ovoga kolebanja, koje je načelno »kompromisno«, on je nezamisliv, ali onako kako je bez kolebanja nezamisliva i »diskretna, intimna« lirika u koju je on sebe ugradio najznačajnijim svojim stihovima, a koja je *lirika duha kompromisa, i to na svakoj ravni: i onoj duševno-moralnoj, i onoj izraza.* Njegova lirika »intimnosti« nije, nikako, slobodna od racionalnosti, već je njoj racionalnost nametnuta onako kako joj je uskraćena svaka moćnija osećajnost, ali ta racionalnost, dozvana zahtevom za *slabošću* (prigušenim umiranjem) osećajnosti, ostaje i sama osuđena na slabost: načelo slabosti je ovde osnovno načelo, neka vrsta kategoričkog imperativa ili imperativa »kompromisa«. Sve je »kompromisno« jer je sve podvrgnuto ovom imperativu slabosti, a osnovni »kompromis« jeste između osećajnosti i racionalnosti koja se ovde iskazuje pre svega kao jemstvo slabosti (»zamiranja«) osećajnog sveta koji, zamirući, postaje »intiman« i »diskretan«, kao da je »intimnost« mogućna samo u zamiranju, ili *kao da je potrebno da umiremo da bismo postali »diskretni«.*

[9] M. M. Pešić, *V. Massuka (Velimir Živojinović)* u knjizi *Savremeni pisci,* izd. Koste Mihailovića, biblioteka *Ljudi i dela,* Beograd, 1940.

[10] To je i utvrđivalo njegovu vezu sa Pandurovićem: odmah po ratu, 1919, u četvrtom broju tek pokrenutog časopisa *Misao* (koji je uređivao sa Pandurovićem), u članku *Akcija »Grupe umetnika«,* on je pisao da Pandurović »kao zaštitnica starih i prethodnica novih, stoji na velikoj prekretnici između prefinjenog artizma generacije koja je formu dovela do savršenstva i slobodnog ritma koji traži širine za nova i neobična osećanja. Onomad prognan iz literature, juče jedva pušten u nju, danas opšte priznat; onomad buntovnik i revolucionar, danas — ko zna zašto! — već potiskivan među stare, on se, sa poštovanjem za staro, sa razumevanjem i ljubavlju za novo, pojavljuje kao najlepša veza između ova dva sveta, tako bliska po vremenu, tako daleka po osećanju. I činilo je naročitu draž videti na ovim književno-muzičkim večerima ovaj lepi prelaz, ovu otmenu sponu između dve generacije; ovu sponu, koja, u našoj večitoj žeđi za progresom, predstavlja onu tako lepu dozu nama urođenog konzervatizma, koja čini da se održi tempo evolucije i tamo gde, po izgledu, preti da nastane skok«. [Kasnije, povodom desetogodišnjice *Misli,* on je za period 1922/23, u kome je časopis *Misao* uređivao Ranko Mladenović, pesnik koji je po Marku Ristiću (v.

Pa ipak, i ma koliko da je racionalizam V. Massuke *tipično represivan*, on je očito *više dat* ovome pesniku sasvim male osećajne moći nego što ga je on osvajao, zazirući od osećajnosti: njegov pesnički razvoj to nedvosmisleno potvrđuje. U početku tog razvoja jeste sve u znaku ovog represivnog racionalizma koji ne dozvoljava ni najmanje uznemirenje mašte i jezika, jedna krtost i krutost u stavu i u rečima koju je V. Massuka, tokom svoga pesničkog rada, lomio upravo posvećivanjem kultu nemara ili slabosti. Intimizam je u osnovi osećajno umrtvljen racionalizam, ali koji se pokušava predavanjem slabosti da osposobi za liriku. Duševno-misaona slabost (rezigniranje) okrenuta je ovde protiv snage ovog racionalizma. Put V. Massuke ka »diskretnoj, intimnoj« lirici, jeste *put ovog racionalizma preko slabosti ka poeziji*. Slabost, koja se ovde iskazuje najčešće prigušenim ritmom sumorne melanholije, za ovaj intimizam je, kao i kult nemara (»smirenja« u nemaru), nezaobilazna pretpostavka: ta *slabost je jedini način ovog racionalizma da dođe do poetičnosti*. Pravi majstor Massukine poetičnosti je pre i posle svega ova slabost, i to na svakoj ravni (i osećajnoj i misaonoj). *Negovana* slabost misaono-osećajnog sveta je osnova »intimne« lirike V. Massuke. To je najviše lukavstvo Massukinog intimizma: uvek kada je to lukavstvo napuštalo V. Živojinovića-Massuku, on nije gubio samo »intimnost«, nego je gubio i apsolutno svaku poeziju, u tobože slobodnim stihovima jedne misaono skroz banalne proze (bez ikakvog napona i gustine):

molim Boga da dâ mojoj mašti životvornu reč,
da mi otkrije mađijski znak
kojim se otvaraju zatvorene dveri
i ulazi pod nepoznate, gorostasne svodove;
i plačem da mi podari plamen taj
koji će oživeti te znane, a nerazumljive crte,
i pokrenuti nemu, kamenu sfingu
da mi blago klimne glavom
i nasmeje se na mene svojim velikim, čudnim očima,

Kroz noviju srpsku književnost; Nova literatura, 1929, I, 7—8), omogućio »za to vreme objavljivanje mnogih priloga koji su doprineli izgrađivanju jedne nove pesničke ideologije«, jednostavno tvrdio da je to bio »period najveće degeneracije časopisa, njegovog najvećeg moralnog i materijalnog opadanja«, »period njegove velike dečije bolesti«, i da se tad pokazalo »negativnim putem«, koliko je glavna snla ranije *Misli* bio njen »moralni kapital«, — *Misao*, 1929, XXXI, 5—8.]

u kojima ću, kao odgovor na svoje uzbuđeno pitanje,
pročitati toplo, poznaničko, poverljivo: Da.[11]

Svakako, ovi Massukini pokušaji da piše »širokim« slobodnim stihom (odmah po prvom svetskom ratu) delimično su i izraz velikog prodora slobodnog stiha u to doba; to je, zato, i delo izvesnog njegovog (iako kratkotrajnog i beznačajnog) nastojanja da se približi pesnicima novoga vremena.[12] Ali, pravi vinovnik ove njegove usiljene stihovane proze diskurzivnog jezika ipak nije tu: pesnik koji je poručivao svom duhu da je ponosna, ali i »ukočena, krta stabljika«:

Gordi moj duše,
osetljiva, ponosna biljko,
ukočena, krta stabljiko

(u pesmi *Poziv*), on je uistinu bio ta ukočena, krta stabljika koja je svojom ukočenošću (a ne misaonim intenzitetom) išla u diskurzivni jezik: nije misao ta koja njega upućuje na diskurzivan govor takve vrste kao što je ovaj u *Sfingi*, nego je to ova ukočena, krta biljka njegovoga razuma koji pati od nečega upravo suprotnog: od odsustva svakoga većeg, silovitijeg intenziteta misli. Diskurzivna reč (moderna poezija je to pokazala, i to upravo *na zgarištima ovakve, intimističke lirike)*, nije načelno

[11] *Sfinga; Vedre i tamne noći.* — Ista muka da se proza pretoči u pesmu slobodnog stiha je u pesmama *Poziv, U ljusci, Idolopoklonici, Bez reda* (sve u zbirci *Vedre i tamne noći)*: u drugoj knjizi, *Odblesci u vodi*, takvo pisanje javlja se samo između redova pesme, osim u uvodnoj pesmi *Poezija*, koja je neka vrsta usiljeno stihovanog poetskog programa pesnikovog, i, delimično, u pesmi *Ponornica*. Donekle je izuzetak, među ovim pesmama *širokog* slobodnog stiha, jedino pesma *Grudobolja* (objavljena u prvom broju *Misli*, 1. novembra 1919), i to posebno u drugome njenom delu; ali ona i nije pesma »refleksivna«, nego pokušaj naglašeno patetičnog izraza grudobolne groznice: u njoj ima izvesne ekstatičnosti, koja nikako nije karakteristična za V. Massuku, ali koja nije lišena dramske napetosti. Mogućno je, čak, pretpostaviti da je ona mogla da ostavi jak utisak na Dušana Vasiljeva.

[12] U nekim trenucima on je pokušavao da bude »modernista«, ali je tad samo pokazivao koliko je daleko od ma kakvog modernizma i, osim toga, koliko njegov jezik ne razume. To su potpuni njegovi slomovi: »Noć, kad na misli paučini nišem / vatromet zvezda, da ga tad pomutim / u mrko-svetli spektar toplog: ti« *(Jedna noć; Vedre i tamne noći)*, ili: »Dve misli, kao fuga, / u tvome pogledu svetlom — / i tuga moja kao akord mukli / umorne disonance / u osmehu skepse skrivenoj ekstazi« *(Skica; Odblesci u vodi)*.

suprotna pesničkom govoru, ukoliko nju govori velika misaona snaga koja daje *napetost* tom govoru i koja, kroz ovu napetost, neizbežno vodi i metaforičko-simboličkim njegovim obasjanjima, kada misao, u trenucima vrhunskog napora, ne iscrpljuje sebe samo onim o čemu govori, nego *kad isijava i svoje sopstveno jezgro*, svoj unutrašnji pokret, tako da su mase te diskurzivne reči ritmovane ritmom kretanja misaone snage u jezičkom materijalu, upućene, u ovakvim (vrhunskim) časovima, simboličko-metaforičkim zgušnjavanjima: to su trenuci susreta diskurzivnog i metaforičko-simboličkog govora, ili susreta analitičke i sintetičke svesti koje su samo prividno zauvek odvojene jedna od druge, ali koje u stvari podrazumevaju jedna drugu. Uostalom, nije reč o metafizičkoj poeziji nego o metafizičkom grču. To su susreti misli i nepoznatog, ne misao na kraju mišljenja, *misao-znanje* (kao kod pesnika prve decenije veka), nego misao kao *napor* ka znanju, kao akcija i otvaranje.[13] Diskurzivan jezik tu postoji, ali on je upravljen ka nepoznatom, ka »tajni« koja provaljuje u njega i koja ga lomi. Kod V. Massuke toga nema. On će, istina, da veliča nepojamnost svoje misli, objavljujući (stihovima sasvim lošim) kako su to misli bezgraničnih slućenja (dakle intuicije, a ne kristalisana misao), i kako ga one vezuju za večnost kao za beskonačnost:

I bezbroj misli, koje ne hvatam i ne pojimam,
i koje samo, kao nežna ruka, dodiruju moj duh,
klize u svemir i pune bezgraničnog slućenja
vezuju me sa večnošću

(Ćutanje).[14] Međutim, on je intimistički pesnik, i zbog toga zaista »kameran«, pesnik prisno-šapćućeg tona i milozvučnog pevuše-

[13] Kao kod Vinavera, kod koga je »Razgaljenih snova nedozvanje bujno / Slomljenih poleta nadanje uzrujno / Odnosa i srži zaneseni sklop« *(Osvestiću ljude; Evropska noć*, Beograd, 1952): ne nađena misao, nego napon, grč mišljenja, — ne poezija na padinama parnasizma i idejnog simbolizma, nego muzički simbolizam, ali u samom žarištu intelekta: *muzika intelekta*, muzika intelektualnog grča. Groznica misli, i ritam te groznice, ritam koji otkriva *pokret* misli, njenu »unutrašnjost«.

[14] Tu »nepojamnost«, što posvećuje u večnost, još pre prvog rata bio je naslutio D. Srezojević: to je njegovo *Nepojamno* koje *rastvara* misao, razara njene granice, pa ga zato Srezojević doživljava i kao kosmičko, kao beskonačno i večno. Ali kod Srezojevića je u svemu tome osnovan doživljaj apsolutnog zla: posle ovakvih otkrića, on se više nije ni vratio iz tog sveta zla. U svakom slučaju,

nja, i kao takav on nije i ne može biti, ni načelno, pesnik intuicije: nema intuicionizma ni kod jednoga jedinog intimističkog pesnika, jer nema vanracionalnog ni u najmanjoj mogućnoj meri. Intimistički pesnik je zdravo-razumski racionalist koji prigušuje i glas i misao i osećanja: on je intimistički samo ako je prigušen, isključivo ako sve *šapće* u njemu.

Šapat njegov (bez koga nema njega) nije ni večnost ni beskonačnost, ali nije ni svetlost. Šapat zamračuje. On nije mrak, ali jeste polutama. I šapat diže zidove usred slobodnog prostora. *Šapat je arhitekta intimizma*, koji je nepomirljiv sa slobodnim prostorom, i koji je, takođe, ovako nepomirljiv sa svetlošću. Ako V. Massuka, intimista, zaista nije pesnik mraka (jer je šapat razvejavanje mraka, nemirenje sa njim), on nije ni pesnik svetlosti. On je, i tu, između mraka i svetlosti, kolebljiv. On je liričar sutona: i uma i osećanja. U doba kada su pesnici srpske kulture pokušavali *da izađu u prostor*, sanjajući čak i snove o svome kosmizmu (najčešće kao o nekakvoj akrobatici duhova što su postali bestelesni), i odvajajući se sve odlučnije od pesimizma poezije pre prvoga svetskog rata, V. Massuka je bio jedini kadar da kaže za svetlost da je *sebična*. Massuka hoće bezbolnost u polutami svoje sobe, iza zatvorenih vrata. *Polutama* je ono čemu on teži više od svega: jedino u njoj on može *pesnički* da gleda. Svetlost (ma koja, ma kakva) zaslepljuje mu vid: nešto od mentaliteta boemije pre 1914. ima u tom njegovom odbijanju svetlosti, pa ipak, čak ni Pandurović koji je sanjao, u doba svog najžešćeg »dekadentstva«, da »prespava dan«, nije bio sposoban da napiše, kao Massuka: »sebična svetlost«. U epohi svetlosti koju je tražila »kosmička« lirika modernističkih pesnika, od Crnjanskog i Siba Miličića, do Vinavera i, posebno, Todora Manojlovića, jedino je V. Massuka mogao da optuži svetlost za sebičnost, jer je jedino on video kako svetlost skriva a ne otkriva. Suština se ne otkriva u svetlosti, već se ona u njoj sakriva. Otuda, »duša« na svetlosti ne vidi, i ne vidi na otvorenom polju. Ona vidi samo u zatvorenom prostoru, kada se povuče iz dana pod krov, pred noć: tu se otvaraju njene velike oči, u »stanu«. To

misao za njega, u groznicama pred Nepojamnim, nije bila »nežna ruka«, niti je mogla da »klizi u svemir«, kao kod Massuke, koji takođe objavljuje kako mu »misli klize kroz sfere k'o laste« (u pesmi *Pod jasenom; Vedre i tamne noći*). Misao nije »nežna«, niti je ima u nežnosti.

je duša »stana«, ona kojoj se V. Massuka obratio pesmom *Pred veče:*[15]

Uđimo polako u svoj stan,
dušo. Veče je palo.

. . .
Uđimo i pogledajmo kroz suton što sja,
večernjim protkan žarom,
šta tu pod krovom spi il' bdi, a šta
čeka, po redu starom,
da strese prah i nikne kroz mrak
u život, u svesti tlak.

Jer došlo je vreme kad široki sjaj
dana, što vid zaliva,
odlazeći koprene diže kraj,
te vidno i vidnije biva
ono što sebična svetlost nam skri
dok s danom se družimo mi.

Čudan je možda i jezivo nov
svet što će probuđen biti.
Ko zna šta krije sve naš krov
i šta ćemo pod njim još sniti,
dok prahom sipi crvotočni ram
i pucketanjem progovara čam.
. . .

Uđimo polako, dušo, u svoj stan.
Veče je. Umire dan.

Ova pesma je nesumnjivo naznačajnija pesma V. Massuke *u slobodnom stihu.* Ono što izdvaja ovu pesmu od drugih njegovih pesama, to je što racionalnost nije u njoj, jednostavno, »razrešena« asonantnošću (koja ostaje ono što jeste i onda kad je prošaptana), već što je *prihvaćen* izazov njene disonantnosti. To je poetski najzreliji, najplodotvorniji Massukin odgovor na

[15] *Stihovi.* (Prvi put: *Misao,* 1932, XXXVIII, 289—290.)

izazov disonantnosti. On nije potpun, ali je primetan: ako ima tu prigušenog glasa, u ovoj pesmi čežnje V. Massuke za bekstvom sa »sebične svetlosti«, ima i izvesne *krtosti* stiha, koja nije tolika da taj stih učini nepodobnim za poeziju, lišenim poetske tajne, ali koja je dovoljna da pesmi sačuva izvesnu intelektualnu tvrdinu, koja se odupire lakom pevušenju, ali tako što se kontrapunktira, nenametljivo, sa njim, kroz smenu parnih i neparnih stihova. To su, sve, stihovi »klasičnog« slogomerja,[16] ali u smeni koju diktira sâm doživljaj. Tu ima neke usredsređenosti koja nije samo lišena svake potrebe za izazivanjem određenog utiska (pogotovo onog sentimentalističkog, tako čestog u Massukinoj poeziji), nego koja pronalazi tačno onu sliku koja je tu potrebna. Nešto između aritmije i mogućnog, naslućenog ali nedosegnutog punijeg zvučanja (nešto »prelomljeno«, prigušeno i izvorno u toj prigušenosti), daje ovaj pesmi poseban vid i značaj: možda je ta pesma, u kojoj ima neke krtosti, i ukočenosti, ali i poezije (koja se ne postiže spoljnim efektima), i najistinitija pesma V. Massuke, ako je on »ukočena, krta stabljika«: govor te »ukočene, krte stabljike« koji je, ipak, poezija, a ne bekstvo od nje pravcem ka milozvučnosti i sentimentalizmu. Nešto turobno, sivo, lomljivo, suzdržano, a što je ipak pesma: poetska mera ravna prihvaćenoj meri osnovne kobi pesnika.

Ali neće se otkriti, ipak, šta krije krov, a ponajmanje će to biti svet *»jezivo nov«:* reč ova je reč rezignacije, reč u kojoj ima kap gorčine razočaranosti i umora nekoga ko nema šta da traži na »sebičnoj svetlosti«, ali ovde to ostaje samo jedna kap: koliko je dovoljno da se *poželi* ovaj odlazak sa svetlosti ili koliko treba ovom duhu *sebičnosti* što svetlost naziva sebičnom da se preda čarolijama sopstvene melanholije koja, između tuge i utehe, *veoma pažljivo* osluškuje svaku svoju reč, sve kap po kap, kako *klizeći* niz hartiju (kao po staklu u kome nema svetlosti, ali u kome nema ni tajnog svetla mraka što bi posvetio fantazmagorijama), obrazuje pesmu kao arabesku vanredno skromne maštovitosti, s malo detalja, ali ponekad i s osećanjem potrebnim da bi se, iz to malo detalja poluobamrlog sveta što se ogleda u poluobamrlo-pospanom duhu, *u ovoj sanjivosti,* obrazovalo njeno unutrašnje jedinstvo. Ako se za tu liriku može reći da je

[16] Osmerac, deseterac, deveterac, sedmerac, jedanaesterac; jedanput i trinaesterac.

»kamerna«, onda *soba* u kojoj se ona kazuje jeste veoma mala soba koja ne pristaje samo na moćnije zvučanje nego ni na moćniju misao ili osećanje, ni na kakvo otvaranje, soba u kojoj se prisnost ostvaruje po razmerama ove umanjenosti što poziva na sve veće umanjivanje, na šapat jezika, ali i na »šapat« osećajno-misaonog sveta, na polu-svetlost polu-izraza ovog bića koje, umanjujući se, sanja da postane polu-biće, da blago drhti, u blagoj groznici, u ovoj odanosti polusvetlom, poluzvučnom, polumislenom, kad prisno (»drago«) počinje tamo gde se misao gasi:

. . . . *Sve je drago*
čega se seća mis'o kad se gasi

(Pred jesen).[17] Ovu reč o »sebičnoj svetlosti«[18] govori sebična duša intimizma koja odbija svetlost onako kako odbija prostor: *nema intimizma u slobodnom prostoru, i ne postoji intimizam na svetlosti.* Intimizam i svetlost, to su krajnje nepomirljivosti, onako kako je intimizam nepomirljiv sa ma kakvom otvorenošću, ili sa ma kakvim idealom iole punije artikulacije. Ne pun glas (osećanje, misao, ritam), nego polu-glas (polu-osećanje, polu-misao, polu-ritam). Kao da možemo biti »intimni« samo ako smo umanjeni u svojim sposobnostima volje i govora. Kao da

[17] *Vedre i tamne noći*

[18] Koja je, uostalom, jedna od najpreciznijih njegovih reči: ima u njoj i neke britkosti, koja je od te istine V. Massuke neposredno uložene u nju, bez zazora. Takva britkost je sasvim retka kod Mussuke, koji »senči« i stvar i misao i reč, govoreći uvek poluglasno, iz senke. Ako ova reč *idejno* pripada »intimnoj« lirici (kao, uostalom, i pesma *Pred veče),* ona joj ne pripada poetski: poetika intimizma ne podrazumeva ovu otvorenost, koja je racionalno krta, i koja ne dozvoljava pevušenje. Uostalom, i u samoj pesmi *Pred veče* tu oštru reč duša Massukinog intimizma kao da obavija mekotom: ako je strofa u kojoj je stih »ono što sebična svetlost nam skri« izvesno (iako ne napadno) približavanje diskurzivnosti, sa svojim uvodnim »Jer«, stih koji neposredno sledi ovome stihu je već umekšavanje, i to sa rimom, i sa bacanjem subjekta na kraj rečenice, čemu Massuka često pribegava i što daje rečenici neki ton pevušenja: »dok s danom se družismo mi«. Ipak, taj idejni intimizam tu ima samo prizvuk intimističkog šaputanja: izvesna racionalnost, koju tu V. Massuka ne utapa olako u milozvučnost, daje pesmi meru nenaglašene, a prisutne ipak aritmije, i, kroz nju, omogućava utisak jedne *bolne usredsređenosti,* i, u ovom kolebanju između ritmičnosti i aritmičnosti, između diskurzivnog i poetičnog, utisak nečega što se koleba između zatvorenog i otvorenog: između dana i noći.

»intimnost« podrazumeva izvesnu ubogaljenost. *Kao da je prisno samo ono što je polovično;* otuda i osnovni paradoks ove, takozvane intimne lirike: to je ispovedna lirika ovih maksimalno mogućno umanjenih osećajno-misaonih sadržaja, lirika kojom se čini polu-ispovest polu-glasom, *ispovedna lirika koja je, međutim, sva u prigušivanju sadržaja volje i svesti,* a ne lirika u službi njihovog otkrivanja. To je ispovedanje *po tonu* (koji je šaptavo-prisan), ali ne i po sadržini. Sva ispovednost svodi se, uglavnom, na taj ton, pa i sâm taj ton šaptanja je u stvari u službi prikrivanja a ne otkrivanja stvari. Stav ovoga šapćućeg pesnika je dvosmislen: sve je u znaku ispovesti, sve gotovo nekakav *ritual* u slavu boga ispovedanja, koji je bog ovog šaptanja što je tu da podrži ovaj ritual, ovu iluziju prisnosti, ali istovremeno i da skriva stvari, a ne da ih kazuje.

Dvoličnost V. Massuke je neosporna: to je dvoličnost šapata. Šapat je poveravanje i skrivanje: približavanje drugom licu (od koga nas glasnost udaljuje), ali istovremeno i udaljavanje od njega, jer je govorenje istine polu-glasom, pa je istina polu-istina. Šapat kao ovo lomljenje istine, kao stvaranje ove polu-istine polu-glasom, to je hteo V. Massuka. Ovaj šapat nije otkrivanje, neko pokrivanje, umanjivanje, lako senčenje. To je zaljubljenost u senku i, uopšte, u senovitost. Subjekt ove »intimnosti« uvek traži senku. Sva njegova poetika je u tome; sva njegova pesnička veština takođe. Ne svetlost, i ne tama, nego *kompromis* između svetlosti i tame; ne jasna linija, niti svet u kome se nijedan crtež ne bi mogao održati, već lako osenčena linija, ona što bludi između svoje čistote i svoje potpune izgubljenosti, na rubu između sopstvene određenosti i neodređenosti. Neće doći do te čiste određenosti, ali neće doći ni do gubljenja, nevratom; neće doći do intenzivnog pokreta, ali ni do potpunog mirovanja. I pokret i mirovanje samo su obećani: oni su zadržani u senci. Senka je potencijalnost; senčenje, to je zadržavanje u ovoj potencijalnosti, između obećanja i neispunjenja. Lirizam je taj potencijalizam, a pisati lirski je otkrivati, u jeziku, sposobnosti ovog obećanja kazivanja koje se, međutim, ne izvršava. Taj susret obećanja i njegovoga neizvršenja, to *stanje mogućnosti* koje se neprestano produžava, kao stanje prigušenosti, lake potisnutosti u senku: jedno naslućivanje, ali ne i progledavanje, i jedno kazivanje, ali ne i iskazivanje. Zaustavljanje mogućne tvoračke energije bića, i zadržavanje svakoga ispunjenja, svake punoće: neprestano umanjivanje, kad šapat ovog »diskretnog i intimnog« pesnika nije samo metoda njegovo-

ga govora, nego postaje i univerzalna metoda, ili metoda bića koje šapatom sebe kao da pokušava da potisne iz kruga »sebične svetlosti« u krug senke: polu-sveta, polumraka, između svoje istine i svoga skrivanja, između govora i ne-govora, ali uvek između postojanja i nepostojanja. Šapat treba da bude između V. Massuke i sveta, ali (upravo zato) i između njega samog i njegove sopstvene istine. Šapatom on sanja da pređe iz bola u bezbolnost, iz surove egzistencije u »mali život taj«, iz nepoetske svoje zdravo-razumske diskurzivnosti, u liriku naglašenog traženja poetičnosti. Taj šapat je šapat njegovoga glasa, neosporno: u autentičnost tog šapata (osim kad on ne zavede u sentimentalizam) ne može se sumnjati; ali taj šapat je prigušivanje ovoga glasa, i prigušivanje ovoga bića, tako da V. Massuka, dok šapuće, ritmom milozvučja prigušenog tek sasvim blagim sinkopama i kadencama, u stvari prigušuje i svoj glas i svoje biće. I pravi glas i pravo biće ovog pesnika ostaju u podzemlju. On ih sâm zadržava tamo, kao da se boji od toga svog sopstvenog bića i glasa. U korenu njegove »diskretne i intimne« lirike jeste njegov strah od sopstvene istine. Milozvučnost njegovog intimizma je bekstvo od paklene muzike podzemlja; *intimizam njegov je izvrnuta projekcija neverovanja u ma kakvo opštenje, u ma kakvu prisnost.*

To je mitologija prisno-ispovednog šapata u svetu lišenom ma kakvog stvarnijeg sporazumevanja. Nema sporazuma; nema čak ni najpovršnijeg dodira među bićima: nema odjeka na jeku našeg bića, nema mogućnosti da se ma šta kaže: reč nije tu, među nama, zato da otkriva nego zato da sakriva. Ona je *kruna laži.* To, što će ovaj intimistički pesnik, čija formula intimizma podrazumeva mogućnost ispovedanja, punog, najprisnijeg poveravanja, da napiše: »Puteve srca svog / trnjem zagradi«,[19] nije nikakva slučajnost, još manje samo delo trenutnog raspoloženja koje je otvoreno kolovratima protivurečja, pa zbog toga V. Massuka, koji se tu trnjem hoće da ogradi od čitavog sveta, ne protivureči osnovnoj duševnoj stvarnosti svoje lirike. U samom jezgru njegovog lirskog intimizma je to »odricanje«, taj stav da se putevi »srca svog« trnjem zagrade. Intimizam je odricanje od pune istine svog »srca«. U osnovi intimističke lirike V. Massuke, kao lirike takozvane ispovesti, jeste iskustvo poražavajućeg odsustva svake prisnosti i svakog sporazumevanja, iskustvo

[19] *Odricanje; Vedre i tamne noći.*

mržnje i straha među bićima, ali i iskustvo straha bića od sopstvene svoje istine.

Ko je, uopšte, čovek? I šta je čovečanstvo? To je nekakvo »bezoblično klube« na dnu svakog srca, klube koje niko i ništa neće razmrsiti, a koje su ispleli gnev sebičnosti, žuč sujete: zlo nam je u samom korenu bića, kao vrhovno, univerzalno načelo koje objedinjuje čoveka i biljku, u jedinstven svet. Naš *uzdah,* ono što uzbuđuje pre svega, i ono što nadasve traži »diskretna i intimna« lirika kroz V. Massuku (ali i kroz pesnika njegovoga tipa, uopšte), to je *krvav čokot:* on se razlistava tim jače ako se podrezuje. Nema nam dobra uzdaha bez zla prolivanja krvi. Čovek je uzdah, ili *krvav* čovek koji se razlistava samo u zlu, i koji se hrani zlom; čovek je *besni pas* koji vreba, režeći, spreman svakog časa na skok. Čovek je glava koja se, sama, diže na »boj«, bez njegove volje, ali po »volji« ovoga zastrašujućeg principa univerzalnog zla; čovek je to zlo koje se produžava kroz njega, taj »besni pas«, i taj strah od čoveka, od sebe samoga; čovek je mračno podzemlje, i podzemni (mračni) glas, i strah od toga glasa, kao u pesmi *Podzemni glasovi* kojom se ovaj pesnik »diskretne i intimne« lirike ovako obraćao čoveku i čovečanskom u sebi:

Ali me boli što si ti brat moj

. . .

što čujem kako se zlo u meni pas
do besne pene propinje da regne
čim čuje bič; i kako svaki čas
gnev sebičnosti srce mi šine i stegne;

što me još s tobom žuč sujete vezuje,
pa glava sama diže se na boj;
što je još krvav čokot uzdah moj,
pa lista jače ako se podrezuje.

Svi smo »istog mulja cvet«, svi smo od »istog kala« napravljeni, i spasenja nam nema. »Najdublji uzdah nema odjeka«:

Ne diži glavu, nemoj pružati
ruku da nađeš ruku shvatanja.
Koračaj tiše mrakom ćutanja
do večnog mira tihih kapija

(Eho).[20] Sto, za kojim se pišu ovakvi stihovi (ili za kojim se oni *žive,* potajno, u sebi, glasom unutrašnjim, skrivenim, bez odjeka), jeste »domaći sto«, a život za tim domaćim stolom je »zvuk bez odjeka pred licem praznine«, iz pesme *Za domaćim stolom,*[21] koja je, van svake sumnje, u srpskoj poeziji ovog vremena jedno od najporaznijih svedočanstava u stihu o polu-životu za »domaćim« stolom malograđanskog sveta, te mržnje u ćutanju, te neraskidive veze koja se podnosi ćutke, s muklom mržnjom, bez nade na preobražaj, ali i bez nade na rastanak (čak i bez nade na smrt), pesma o domu koji nije dom, i o »rodbini« koja je jedna užasna laž ili, još više, tiranstvo nad autentičnošću: »što mislim, to nema doma ni rodbine«:

Sedimo nas dvoje, a između nas mili
vremena pramičak, k'o sunčanog sata
sen, i — kao popac što kobi i gâta —
u zapećku duša hod meri i cvili.

Dani tako teku oko istog stola,
oko istog zveka kalaja i gleđi,
oko istih reči, usahlih od žeđi
. . .
I tu život svestan bdi sav siv, sav sveden
na zvuk bez odjeka pred licem praznine;
tu oči, tu reči — sive od daljine —
zasipaju zvuk duše kao usov leden.
. . .
Što mislim, to nema doma ni rodbine;
Što kažem, to prsne k'o staklo o čelik;
a mlaz duše ceo — žedan, žudnjom velik —
Piju pipci hladne, porazne praznine.

V. Massuki čini čast što je razobličio mit »doma i rodbine« *ovoga sveta koji se drži na ćutanju,* i u kome je duša osuđena da živi »u zapećku«; kao što mu čini čast, neospornu, i to što je za tim istim »domaćim stolom« našao pesmu *Podzemni glasovi,* u koju je ugrađena moralna snaga za autodenuncijaciju (i to

[20] *Odblesci u vodi*
[21] Iz 1931; *Stihovi.*

pandurovićevsku), kroz denunciranje čitavog čovečanstva na koje je bio, za ovim istim »domaćim stolom«, osuđen kao na svet sebičnosti, čovečanstva u kome svetlost ne može da bude ništa drugo nego »sebična svetlost« što ne otkriva nego pokriva najprisnije, izvorno ljudsko biće, onako kako tu ni reč ne može biti nikakva reč sporazumevanja, — tu, gde nema sporazuma nego samo ovog vegetiranja, bez odjeka, »za domaćim stolom«, — pa je zbog toga reč samo »kruna laži«. U ovakvim trenucima, V. Massuka je odstupao od svoje »diskretne i intimne lirike«: taj pas, koga on prepoznaje u samome sebi, nije uveden u prostore lirike rukom »diskretnosti«, kao što ni taj domaći sto, i svi oni dani »oko istog zveka kalaja i gleđi, / oko istih reči, usahlih od žeđi«, nije, kao autodenuncijacija malograđanskog »kompromisa« među bićima (posredstvom odricanja od samog, autentičnog, *bića),* svakako osvetljen rukom ni najmanje spremnom ni na kakvu diskretnost. Tu nema diskretnosti, i tu nema intimizma; tu nema ni osnovne pesničke fraze V. Massuke, one koja sebe traži šapatom. Ritam pesme nije lako uznemiren, kao u osnovnim pesmama Massukinog intimizma: to nije ritam što nastaje lakim odstupanjem od strofe i metra klasične versifikacije. To je »najklasičnija« katrenska strofa, i to je stih koji ne nastaje iz težnje da se stvari sveta i unutrašnji pokreti bića lako osenče i, tako osenčeni, uvedu u začaranost, da se *senkom mistificiraju.* To nije lirska mistifikacija polu-senke i polu-glasa, kada kao da je sama prigušenost bića osnovno jemstvo lirizma, »diskretnog i intimnog«: to je suočavanje sa samim izvorima ovoga polu-glasa i polu-života, ovoga pukog trajanja u dubokoj ojađenosti, pod opsesivnim pritiskom sveopšte laži. Stih nije »senčenje« podzemnog glasa, nego je on u funkciji tog podzemnog glasa, koji teži punome svom ispoljavanju, koji hoće demistifikaciju, objavljivanje, *obznanu* onoga što jeste i kako jeste. Stih je čvrsto zapet, krajnje sveden; on je lišen svake izmaglice i svake tražene poetičnosti; »što kažem, to prsne k'o staklo o čelik«: saznanje da nema, da neće nikad biti nikakvog odjeka, u ovom svetu mržnje koji uspeva dalje da opstane samo *prigušivanjem* svoje misli i svoje reči, čini ovu reč krtom kao staklo, ali i *oštrom* kao komad stakla: ivice njene su oštre, — to je preciznost u oštrini demistifikacije kada se glava ovoga »psa« diže samo zato, usred ćutanja i zla, da bi *utvrdila,* rečju konačnom, i neopozivom, to zlo.

Postoji, u ovakvim trenucima V. Massuke, izvesna težnja ka koncentraciji izraza; na mahove, ta težnja ka koncentraciji

odvede i koncentrisanom izrazu, kao što je metafora *krvav čokot za uzdah,* metafora nađena u otkriću zla (stradanja) kao univerzalnog principa i čoveka i čokota, svakog rasta i razlistavanja, svakog plođenja, po svemu sudeći najveća, *najdublja metafora do koje je došao V. Massuka* koji je, inače, nemetaforičan pesnik upravo zato što nije pesnik sinteze, povezivanja svetova (a ponajmanje suprotnih svetova); ali, ta metafora je, u ovoj poeziji čoveka koji otkriva u sebi besnog psa, samo jedan trenutak, nešto što nema *budućnosti.*[22] Pesma neće poći putevima te metafore: nju neće pisati, dalje, »krvav čokot«, *razlistavajući se* svojom sopstvenom unutrašnjom logikom, nego će je pisati ova hladna svest samopotkazivanja, koja kao da ne pristaje, u ovakvim trenucima, ni na kakvo zavaravanje, koja ne veruje ni u kakvo opštenje, i ni u kakav susret, pa otuda i nije metaforičarska svest: tamo gde nema nade u susret, nema ni metafore. Nada u susret neodvojiva je od metafore: u »podzemlju« metafore je mogućnost sinteze, ili mogućnost povezivanja; potajna nada metafore je nada u susret; neka nada, ipak, sve i kad pesnik nema svest o njoj, ona nada koja se ovako podzemno (podsvesno) razvijala kroz Disa, pesnika koji je u zabludelosti svojoj povezivao i ono što je nepovezivo, i koji je bio *apsolutno metaforičan,* i tom svojom metaforičnošću protivurečan, suštinski, sopstvenom pesimizmu. Disov pesimizam je često artificijelan; u njegovoj metafori, čije »biće« je anti-pesimističko (jer podrazumeva sintezu koju pesimizam poriče: suština pesimizma je neverovanje u sintezu ili, čak, sama anti-sinteza), jeste najdublja njegova istina. Pandurović je dosledno pesimističan: ne-metaforičan i, čak, anti-metaforičan; Živojinović-Massuka takođe: ništa se neće naći »za domaćim stolom« tog čoveka koji se užasava psa u drugom, i u sebi (užasavajući se sopstvene istovetnosti sa ostalim čovečanstvom), i koji ne veruje ni u kakav preobražaj, »oko istog zveka kalaja i gleđi, / oko istih reči, ugaslih od žeđi«: reč u njegovim pesmama *Podzemni glasovi* i *Za domaćim stolom* jeste reč ovoga »istog«, koje se neće promeniti, tog »istog« u kome, međutim, niko ni sa kime i ništa ni sa čime ne opšti, gde nema opštenja i gde zato nema metafore. Jezik kojim se govori za ovim »domaćim stolom« je nemetaforičan: to je jezik bez odjeka, *malograđanski* jezik bez jezika. Ako žudnja za samopotkazivanjem ovde upućuje na koncentraciju, vodeći metafori *krvav čokot,* ona i sprečava predavanje unutrašnjoj stvarnosti tu objavljene metafore.

[22] Jezik, vezan za određenu ideju *(opsednut* tom idejom), ne zna ni za najmanji stepen slobode; on je podvrgnut toj ideji koju ima da kaže; *sateran* je u poredak strogo organizovane strofe, a linija njegova, kroz pesmu, ide *od slike do slike:* to je *slikovit jezik,* ili jezik na mahove slikovitih misli, tako karakterističan za poeziju pre 1914, — od Dučića do Pandurovića; — slika kazuje *dublje* nego čista diskurzivnost, ali ne dovodi ni najmanje u pitanje okvir već date misli: ona nema snagu iskušenja za misao, snagu da izvede iz tvrdog kruga zaključivanja i da odvede drugim pravcem. Slika je konsekvencija misli, i *na kraju* govora, što je i tipično za poeziju prve decenije (jedino je Disova slika aktivna; jedino u Disovoj lirici slika otvara novi nepredviđeni pravac). Nema iznenađenja. *Poetsko* se javlja, jedino, u času susreta unapred date ideje i slike; kad se vanracionalni jezik slike *poudari* sa jezikom ideje; kad racionalnost prokrči sebi put kroz neracionalnost slike, koja je nešto izvan ideje (nešto što tek treba da se misli, na putu ka njenom preobražavanju u simboličku vrednost). Slika je pobeda ideje, koja je uspela slikovito da se kaže; u pesmi *Podzemni glasovi,* to je ideja zla kao osnove svakog dobra, koja vodi metaforičko-metafizičkoj »slici« *krvav čokot:* univerzalno zlo dokazuje se istim principom zla u obe stvarnosti, i u čovečanskom i u van-čovečanskom: krv, svojstvo čovečanske stvarnosti, vidi se u čokotu, u stvarnosti kojoj *nije* svojstvo. *Krvav čokot,* to je prepoznavanje dve *različite* stvarnosti u tački *istog* svojstva; ta tačka jeste tačka univerzalnosti. Nju omogućava ideja univerzalnog zla.

Ali, i to je ovde sudbonosno, ova metafora je u tkivu pesme *lokalizovana.* To je jedan crn plamen, ali koji se neće proširiti. Ona je na kraju govora (kao na kraju ideje): njoj se ne dozvoljava da se rascveta; taj *krvav čokot* je srećan trenutak slikovitog jezika ideje; ali iz njega ne vodi više nikakav put. Čitanje se tu zaustavlja, kao na vrhuncu na koji smo se ispeli iz nizije diskurzivno-poetizovanog govora, onako kako se tu zaustavlja ovaj jezik ideje što je išao ka svom slikovitom uobličavanju: slika je nađena, to je vrhunac ovoga govora, njegova najviša kristalizacija. Tu je njegovo najviše osvojenje, ali tu je i njegov kraj. Tu je ona »poenta«, kao susret ideje i slike, poenta koju je negovao parnasovski pesnik i, još izrazitije, pesnik idejnog simbolizma (u prvom redu Dučić, — on čak izrazito više od Pandurovića), kao onaj »kraj« čiji značaj je posebno isticao Bogdan Popović, verujući da se čitava sudbina pesme rešava u njenom završetku; ali taj kraj, ta *»poenta«, jeste i kraj govora uopšte,* a njegov značaj duguje sebe ovom jeziku ideja, ovoj svemoćnoj racionalnosti koja može da dođe samo do slikovitosti ali njen prag ne prelazi nikad istinskije, pravcem ka metaforičko-simboličkom razvijanju pesme. Zbog toga pesma ovog jezika, i u Massukinom iskustvu, ima uvek po dva-tri ovakva »kraja«, i uvek isti zastoj: isti napor da se dalje produži, ponovnim tokom diskurzivnog jezika, ka novoj slici. Duh kao da se teško odvaja od trenutka susreta slike i ideje: sve što dođe posle takvog trenutka ima u sebi nečega od pada (vraćanje u diskurzivnost, kao u gluvo vreme pesme, na neizvesnom putu ka budućoj slici), i nečega od razočaranja. *Krvav čokot* V. Massuke je jalov. To je »dobro rečeno«; ali to je bez budućnosti. Svaki ovakav *krvav čokot* sasuši se pre nego što se i razlistao. Ako je uzdah, to je uzdah koji jedva što se čuo: *u prirodi uzdaha je i da se čuje i da se ne čuje.*

To je neka *zla prisebnost* čije su reči, međutim, uvek »usahle od žeđi«: sama usahlost, koja je nemetaforičnost. *Prisebnost, koja je usahlost u »istome«,* svest o nepromenljivo-istom, prisebnost koja se »seća« poezije od 1903. do 1914, one moćne svesti o svemu što jeste kao o nečemu apsolutno nepromenljivom, bez nade na opštenje, i što je zato nemetaforično, ali što se, isto tako, ne daje ničemu: ne samo drugom biću (s onu stranu »domaćeg stola«), nego ni svojoj sopstvenoj pesmi. To je prisebnost koja *vodi* pesmu, i koju pesma ne može da zavede nikada, čak ni najmanje da je ugrozi. Nema predavanja *materiji* pesme, njenome sopstvenom simboličkom i metaforičkom poretku, ali zbog toga što nema nigde nikakvoga predavanja.[23] Sve je mobilnost, u

[23] Uopšte, V. Massuka se plaši sopstvene materije: on se boji da se ona ne osamostali, da ne postane nešto samodovoljno. Ta osamostaljena materija, to je pretnja anarhije. Materija mora da bude odlučno vođena. Ali tako ona ostaje zakržljala; tako V. Massuka ne uči ništa od materije sopstvene pesme: ništa mu neće metafora prosvetliti, nikuda ga neće organski razvoj simboličko-metaforičkog poretka odvesti. Njegov izraziti konzervatizam najpresudnije se iskazuje upravo ovom nesaradnjom sa materijom: on nije samo ideološki (kao u pesmi *Vraćanje*, iz 1928, kojom je zaključivao svoju pesničku retrospektivu u knjizi *Stihovi:* »Hajdemo natrag! Probudi / tokova starih prisni žubor, njim / operi talog tuđinski iz grudi«), niti samo u stavu prema pesmi drugih, nego je fundamentalan: u ovom stavu nepoverenja prema materiji sopstvene pesme. Sve ono naglašeno racionalno, u njegovoj pesmi, ostaje stvar ovoga konzervatizma: *ideja*, koju hoće ova racionalnost, to je ono što se zna, što je već osvojeno, pre pesme, — to je *prošlost.* Reč ima da kaže tu ideju; ona ima da bude u službi ove prošlosti. Ona ne sme ni u najmanjoj mogućnoj meri da se osamostali, ostvarujući svoj *nepredvidljiv* tok, koji je determinisan budućnošću, i koji V. Massuka oseća kao opasnost nekakve »autonomije« materije, opasne po ideju ili *celinu* pesme koja se na njoj drži. [Kao ilustracija ovog njegovog konzervativnog stava prema »autonomiji« materije, ilustrativan je njegov susret sa slikarstvom Jovana Bijelića (iz 1919, u već citiranom članku *Akcija »Grupe umetnika«).* Tu je izrazio ushićenje crtežima Ljube Babića, pa čak i slikama Branka Popovića, — koji mu je, inače, izgledao smeo, — ali je za Jovana Bijelića bio u stanju samo da napiše: »Njegovi pejzaži i njegove grupe (*Proganjanje iz raja)* teško mogu da izazovu utisak celine zbog svoje zamršene i nesređene upotrebe boja, koja uvek ostavlja utisak nečeg nedovršenog, nabacanog, tek skiciranog, zbog svog nazora da boje skoro samostalno tretira, svaku za sebe, da im daje neku vrstu apsolutne autonomije koja jedva dopušta dodir, a skoro zabranjuje mešanje, njegove slike i po crtežu i po koloritu izgledaju kao slike koje još nisu izašle iz drugog ‚podmazivanja' iako na njima ima ponekad i više boja no što bi trebalo. Možda će i iz tog, najsmelijeg, manira izaći jednom nešto, što će slikarstvo moći korisno da upotrebi, ali za ovaj mah te slike neće naići kod gledalaca na razumevanje, osim kod one nekolicine ljubitelja svega što je izuzetno i novo, pa ma i neuspelo, koji veruju da sve što je novo vodi progresu, jer jednog dana ipak dođe do svog izraza«.]

osećanju sveopšte ugroženosti (osnovnom malograđanskom osećanju), i zatvorenost u njoj. Sve je bez ikakve perspektive, jer je bez nade na preobražaj: to je život »oko istog zveka kalaja i gleđi«, usahli život usahle reči (uvek iste): apsolutni identitet, čija stvarnost je »zvuk bez odjeka«, ili stvarnost praznine koja se neprestano »uspostavlja« u svesti. Ono što je tu *prazno,* to je taj glas koji nema odjeka: praznina je tu umesto odjeka, ili praznina umesto opštenja. Sve je »uslov leden«; taj »uslov« je stilizovan po iskustvu standardne versifikacije tridesetih godina, ali osnovno iskustvo nemetaforičke reči usahle od žeđi, u krugu »istog« (apsolutne banalnosti što počinje tamo gde prestaje mogućnost preobražavanja, pa makar i onog iznuđenog raspadanjem identiteta, kao kod Disa), — iskustvo duha što ide od Rakića preko Pandurovića, — tu se produžava. To je banalnost, kao nemogućnost preobražajno-sintetičke metafore, kao nove stvarnosti. Obaranje glave, u toj banalnosti; neverovanje u reč, koje ovde potiče iz iskustva nepromenjivosti, iz neverovanja u susret ili u promenu.

Osnovno iskustvo lirike V. Massuke podrazumeva ovo neverovanje u reč, pa i više: ono podrazumeva *produbljivanje* tog neverovanja. To je izvanredno značajna, možda najznačajnija okolnost, koja i određuje karakter njegove »diskretne i intimne« lirike. Nema takvog, »diskretnog« lirskog intimizma tamo gde ima reči: to je osnovni paradoks na kome se gradi ova »ispovedna« lirika šapata. Ne samo što će on reći kako reč ». . . je data — ne da blaži / utehom — nego, kruna laži, / da se trpi«,[24] nego se ta nemoć reči među ljudskim bićima produbljuje utvrđivanjem i njene saznajne (metaforičke) nemoći: u svetu, usred tajne postojanja, ona nije ništa drugo nego samo »leptirak jedan na talasu golemu«:

Reči? — kad tače list moj sluh
i zaljulja se na njemu,
voda se krenu, talas pljusnu, — čuh
pramičak slova iz Bajaka o Svemu . . .

Reči? — To beše Slova duh:
leptirak jedan na talasu golemu.
Reči? — Gde ima njih tu? I čemu?

[24] *Trilogija, III* (iz 1929): *Stihovi.*

(pesma *Reči).*[25] Uvek je to isto »lice praznine«, ono koje je bez odjeka: svejedno da li je to čovečansko lice, »za domaćim stolom«, ili ovaj metafizički »talas golem«. Reč je nemoćna, onako kako je nemoćan i um koji je govori, i koji sâm sebi postavlja pitanja o prvom razlogu (ili krajnjem smislu) svega, ali zato da bi upoznao svoju sopstvenu nemoć da odgovori: to su soneti *Kuda?, Na obali, Pitanje (I* i *II),*[26] u kojima, — kao i u pesmama samopotkazivanja *Podzemni glasovi* i *Za domaćim stolom,* — nema intimizma V. Massuke: to su prosto serije versifikovanih pitanja, lišenih svake izvorne intelektualne groznice i mašte i za poeziju savršeno ravnodušnih, ali ta »apsolutna« pitanja (tako neizlečivo banalna u svojoj apsolutnosti) i *postavljaju se zato da na njih ne bi mogao da se nađe odgovor,* ili da bi, kroz njih, — kroz ovu nemogućnost odgovora, — moglo da se dođe samo do jednog jedinog iskustva: do ovoga iskustva reči kao »leptirka« na »talasu golemu«. Reč ne dostiže ništa, ona je nemoćna kao taj »leptirak« (ili kao ovaj čovek »za domaćim stolom«), ili kao list koji samo takne sluh, i samo tako, tim magnovenim, površnim i lakim (površno-lakim) dodirom sluha ona jedino i može da takne duh: na njegovoj krajnjoj periferiji, kao »pramičak slova iz Bajaka o Svemu«; ona je »Slova duh«, reč ili Logos samo tako, periferno, gde je sasvim slaba slutnja duha: u sluhu, taj *pramičak,* to nejasno uznemirenje »vode«, ovoga »talasa golemog«, ali nemoćan da obasja taj »talas golem«, a još manje da ga obuhvati sobom, da ga »kaže«. »Talas golem«, to je tajna postojanja, metafizička zagonetka kroz koju nas gleda ravnodušno oko egzistencije: postojanje se produžava kroz nas, u svojoj sveobuhvatnosti, ali ono sámo ostaje neobuhvatno. Reč je samo magnoveni trenutak (»voda se krenu, talas pljusnu«) dodira duha sa postojanjem, i ništa više: taj dodir je neprevodiv na misao, on se ne može pojmiti; *reč neće iz sfere sluha preći u sferu poimanja.* Ona je samo jedan »pramičak« što će zasvetlucati, magnoveno, kroz nju, i samo jedan list što takne sluh: lako uznemirenje ovoga »talasa golemog«, — koji ostaje, neuznemiren, u svojoj vanpojamnoj, tamnoj, veličini, — rimama *sluh — čuh — duh,* kao lakim, brzim (jednosložnim) dodirima, i govorom, koji kao da teži brzom iscrpljivanju, tako da pesma ne

[25] *Odblesci u vodi*
[26] Sve u knjizi *Odblesci u vodi.*

može da se razvije: ona je kao krug, sasvim malog prečnika, krug na vodi koju je takao list. (To je samo jedan katren i jedna tercina: onemogućen je tu čak i sonet: pesma *Reči* je »prebijen«, u ovom »talasu golemom« gotovo *udavljen* sonet.)

Pa ipak, ta objava »talasa golemog« nije u njegovu mračnu slavu, tačno kao što ni objava istine »domaćeg stola« nije u slavu »porazne praznine«, života svedenoga »na zvuk bez odjeka pred licem praznine«: objava »talasa golemog« je objava reči koja je nemoćna kao list, kao leptirak. Nemoć je ono što reč preobražava u *list,* u reč koja je utoliko više reč *sluha* ukoliko je manje reč »duha«. Kao pesnik »diskretnog« intimizma, — pesnik šapata a ne »krvavog čokota«, — V. Živojinović-Massuka je pesnik ove reči-lista, reči »leptirka«, i osnovno njegovo kretanje (bez kojega nema ni njegove ni bilo čije »intimne« lirike) jeste kretanje suprotno smeru koji pokazuju rime pesme *Reči:* ne smerom *sluh — čuh — duh,* nego smerom obrnutim: *duh — čuh — sluh,* od »duha« ka sluhu, *od napora* da se prodre u bitnost ka periferiji njegovoj, tamo gde je duh sasvim slab, duh utonuo u rastačući umor i bezvoljnost, i gde počinje svevlast »sluha«, — ali kao duha obuzetog bezvoljnošću, — onoga koji dodiruje i sluti »pramičak slova iz Bajaka o Svemu«, ali ne ide dalje, preko te slutnje, od jednog do drugog jedva osetnog dodira. Zbog toga svako pitanje postavljeno na ravni pretežno diskurzivnog (i zato usiljeno simbolisanog) govora:

Zašto si konac života u mene
udeo? Što mu odmerio kraj?
Protkao što si kroz vremena smene
tanani njegov hod kroz mrak i sjaj?
. . .

Kuda ga vodiš? Čemu si ga dao?
Hoće li proći baš kud želiš ti?
Kad prsne, je l' ti tankog konca žao?

(Pitanje, I) preobražava se u jedan jedini odgovor: »*prolazi, prođi*«, onaj iz pesme *Na obali:*

Zar misliš čuti šapat magnovenja,
promisao neba, zvuk smisla u njemu?
Prolazi, prođi! Bog nek ti je blag!

Osnovna želja je: »Bog nek ti je blag«, želja da se bude pošteđen od surovosti potojanja (ili dubine osećanja i mišljenja u kojoj jedino ima surovosti), a osnovno uputstvo: »prolazi, prođi«. Čitava poetika V. Massuke na tome je zasnovana: u njenoj osnovi, kao ono što je neizmenljivo determiniše, jeste žudnja za blagošću, i to kao za blagim *prolaženjem:* ne zadržati se nigde, ne suočiti se ni na čim dokraja, ne otvarati se i ne prepuštati se ničemu, nego *proći blago:* bog poezije V. Massuke je *bog blagosti i bog prolaženja,* bog koji sudbinu čoveka izjednačava, »na talasu golemu«, sa sudbinom lista što je zadrhtao usred praznine. Pesma ima da bude (idealno) taj susret talasa golemog (praznine) i ovoga lista, u sluhu, i *glas* njen ima da bude glas ovoga lista, u jedva čujnom drhtanju, koje će magnoveno proći: pesma slabosti duha i reči na »talasu golemu«: ako se oko otvara da vidi taj »talas golem«, i ako se sluh napregne da oslušne njegovo iskonsko valjanje, — tu muziku' ćutanja, taj glas praznine, s onu stranu svakoga govora i svake reči, — to je samo zato da bi se naslutila ova reč nemoćna (slaba) kao list, i da bi se duh ispunio svešću o toj slabosti, da bi duh kroz svest o sopstvenoj slabosti stigao do sluha. Optužujući reč za njenu nemoć pred licem praznine i na »talasu golemom«, ovaj ispovedni pesnik koji se šapatom skriva, i polu-glasom kazuje polu-istinu, utapajući njenu svirepost u milozvučnost, i pretvarajući tako blato, kal, mulj, »lice praznine« za domaćim stolom, gorčinu nenađenosti, umora, u materijal prigušenog zvučanja svoje »intimne« lirike, upravo *hoće* tu nemoćnu reč kao ovaj list što drhti u praznini, reč koja ne dostiže ni lice ni ideju ni stvar, postajući samo ovo drhtanje zvuka, reč »diskretne, intimne lirike«, ili lirike nametnute (iznuđene) pa zatim prihvaćene slabosti, koja u šapatu blagozvučnosti pokušava da apstrahuje živu svirepost živog sveta, i da se tako preseli u takozvanu »večnost«, onu što je, očito, tamo gde nismo mi i gde nije naša reč kao reč očajne žudnje za opštenjem usred sveta i duha bez opštenja, nego je to neka tiho-zvučna, utešno »skladna« reč večnih skladova večnosti (bez nas), koji nas tamo očekuju, da im se vratimo, mi, glave pognute »za domaćim stolom« i usred sveta u kome naša misao »nema ni doma ni rodbine«.

Dvoličan samom prirodom svoje »intimne« lirike, kao paradoksalne ispovesti koja skriva a ne otkriva, V. Massuka je *neumitno* dvoličan u svom stavu prema reči: njegov stav prema reči reprodukuje njegov stav prema sopstvenom Ja i prema čoveku: dok oglašava, sumorno, njenu nemoć »leptirka« (ne čak

ni leptira, nego leptira takođe *umanjenog,* — leptira u deminutivu), na talasu golemom, on je hoće baš *zato* što je nemoćna. *On hoće tu nemoć reći, onako kako hoće i svoju sopstvenu nemoć, i nemoć čitavog sveta;* on neprestano nastojava na njoj: najbitnija njegova lirika jeste lirika ove *nametnute pa htene* (podržavane i razvijane) nemoći, ovog otuđenja što se, prihvatanjem, od izvora patnje pretvara u izvor milozvučnog pevušenja. *Intimizam je malograđanska poezija za malograđane:* poezija prihvaćenog otuđenja, ili otuđenje od imperativa pune istine bića i sveta, od pune svoje sopstvene istine, *obogovljeno do izvora jedine moguće poezije:* tiho, nostalgično vraćanje takozvanim »večnim« vrednostima: Petrarka i Gete, *ali od gipsa,* na vitrini u kojoj svetlucaju se čaše (iz banja za reumatičare) pri gašenju svetlosti sveta i čoveka. Ljubav za gašenje, za nesrećnost u njemu, ali u »skladovima«, blago njišući se, uz laka odstupanja za koja nećemo biti kažnjeni: *ne biti kažnjen,* nikako, i ni po koju cenu. Ne nasukati se. Ne razbiti se. (Ali i ne razviti se.) Pretvoriti se u zvuk sopstvene žalopojke, i tako bludeti, neranjiv, nedostižan zlu sveta, zlu bližnjih i, nadasve, svome sopstvenom zlu, ali i svome sopstvenom biću, koje je *u zlu* i *kroz zlo. Milozvučnost preko zla.* I milozvučnost preko bića. Ili milozvučnost iz samoga zla: *milozvučno zlo.*

Zbog toga pesma kao *Podzemni glasovi,* ma koliko pripadala Živojinovićevom *osnovnom* ljudskom iskustvu (onome koje *negativno* nadahnjuje njegov lirski intimizam), ne pripada i njegovom najbitnijem *pesničkom* iskustvu, i on neće biti po takvim pesmama zapamćen, kao što neće biti zapamćen ni po strofama kao što je ova, uvodna u pesmi *Razrešenje,*[27] sa neospornim zamahom unutrašnje patetike i sa živom izrazitošću slike:

Noć i njena čuda, zvezda sneg,
aždaje mora žvale što u ponor skaču,
i moga srca potkopani breg,
i cveće jedva progledalo, Vraču,

ili kao što je ova, potražena u dubokoj (sumnje nema) ojađenosti:

Na pola puta, mržnjama okrivljen,
pognutih leđa, veslima priljubljen,

[27] *Odblesci u vodi*

ranjenom dušom pakao oživljen
čuh, u samoću očaja udubljen

(Na pola puta).[28] Ovo rimovanje glagolskih trpnih (pasivnih) prideva, koji kao da treba da ponove (a valjda i ponavljaju) svojim sopstvenim oblikom oblik ovoga duha što se priviđa samom sebi »mržnjama okrivljen«, »veslima priljubljen«, zadržanog pokreta, i kao svijen u luk, u trpljenju, do prskanja (očekuje se neko takvo prskanje, u toj strofi), nije *bitno* njegovo, kao što njegove nisu ni one glagolske imenice (kao zamrznuta radnja i sapeta volja) u pesmi *Zima,*[29] pa čak ni ono isključivo sadašnje glagolsko vreme koje isto toliko sugeriše večnost koliko i nas, u njoj, kao u kamenje pretvorena bića iz mita:

Prene se dan, primi
srca mog buđenje,
na putu zimi.

Ceo vidik snimi
k'o zvona poslednjeg suđenje.

Zaškripi podne, prođe.
Brava zastruže čelikom.
Tamničar dođe.

Duša po pokrovu pođe
tiho molepstviju velikom.

To je bezličnost, i trpljenje u njoj, duh zle kobi kao tamnog vilajeta, bezličnost u koju uranja trpljenje i koja traži podjednako (makar bilo i proleće) nasvršenost sadašnjeg (večno sadašnjeg) bezličnog vremena, uz poneki naglasak magnovenog zbivanja, bez produženja, bez nade na budućnost (*prasne, cikne, prne),*[30] ili glagolske imenice, te radnje zatvorene u bezizlaz imeničkog oblika. Možda su to savremenom sluhu, koji odbija liriziranje sentimentalnog Ja, samovoleće »duše« što tone u melanholiju pažljivo ispredajući, reč po reč, žice svoje pesme, — dakle

[28] Iz 1930; *Stihovi.*
[29] U ciklusu *Četiri razdoblja; Odblesci u vodi.*
[30] U pesmi *Proleće,* prvoj u ciklusu *Četiri razdoblja.*

upravo »diskretnu i intimnu« liriku, — najbliže (najprihvatljivije) pesme V. Massuke; ali bitnost ovog pesnika nije u podvižničkom udaranju samoga sebe na muke, u samoraspinjanju na krst vanvremenog, bezlično-večno-sadašnjeg, odakle ostaje još jedino da duša »po pokrovu pođe / tiho molepstviju velikom«. *To je za Momčila Nastasijevića, a ne za njega,* i to *i jeste Nastasijević* a ne on: gde je on, tamo sve utiče slabosti koja umanjuje, sve je okrenuto umanjivanju. Sve sanja *bezbolnost* u velikom, »smrtnom pomirenju«.[31]

Istina, on je slavio bol, kao nekakvu *slast mučenja* (»nema spasenja od ove slasti mučenja«) i objavljujući kako ga bol vezuje za Zemlju (»što kuca daleko / u mome srcu kao srce neko«):

O, dobra zemljo, zovi me i vrati
na svoja polja tlačenja, tegobe;
u mojoj duši bezmerno zaklati
ogromni teret nemira, i obe
ruke mi sputaj konopcima svima,
da opet snagu osetim pod njima!

I daj da uvek, kao sada, slavim
uvredu što mi sve srce raskida;
i sokovima oporim i zdravim
nagrizaj ranu da se ne izvida;
da, hvaleći te, osećam sve jače
veliko bilo bola što me zače

(Mirenje).[32] Ali ovo slavljenje bola (*uvrede,* večito krvaveće rane) nije u službi pojačavanja životne snage, već, naprotiv, ono je

[31] »O, sa vrha smrtnog pomirenja / sviju stvari mirniji je hod« *(Poslednja pomirenja; Odblesci u vodi).*
[32] Tu je čak našao i sonet *Molitva čovekova (Vedre i tamne noći),* kojim je tražio »Bol stvaranja i mučenja radost /. . ./ Pa ti, Bože, na čast svaki raj!«, kao da, inače, nije bio onaj što će da zatekne sebe kako *stoji,* dok »bog ide«: »Evo, ja stojim. Kroz mene vetar i noć / prolaze i pronose ceo svet. / Bog ide. Ja sam samo njegov let« (*Razrešenje, II*), i kao da neće da piše, u pesmi *Žrtveni oltari, (Odblesci u vodi):* ». . . i pripravljam se molitvom, tiho, / na svetle trenutke one / kad se otvara duša / za trenut skrušenog razgovora / sa večnošću /. . . / Tad pobožno ničice padam, / i na taj žrtveni oltar / prinosim dane svojega života, / da ih kao prečišćeni prah / vratim svom Bogu / koji mi ih je, u svojoj velikoj milosti, / darovao«. Ali ova »velika milost« nije ovde

dozvano žudnjom da se, kroz bol, stigne u bezbolnost, u stanje umanjenog životnog intenziteta:

Bol ima krila, i sve stvari,
i ceo mali život taj
spušta daleko, i ozari
k'o dolju kad se kobac stari
digne u nebo i u sjaj.

I sve je onda malo tako,
i dobro sve što ikad bi;
mirno i milo drvo svako,
najteže opet biva lako,
a nemir kao dolja spi.

. . .

I čarolijom čudnom tako
od tame opet bude sjaj:
drago ti sve zbog čeg' si plako.
i milo opet drvo svako,
i celi mali život taj

(Bol).[33] Ako je bol patnja zbog odvajanja od sveta, on je i posvećivanje u bezbolnost; on lomi, i obara, ali zato da bi uzvisio: povratak svetu iz velikog bola jeste povratak *malom* svetu. Svet je *posle bola* mali, jer je dalek; on ostaje u nizini, kao »dolja«. Velika patnja udaljuje od sveta i tako umanjuje svet: *budućnost velikog bola je taj mali život ili bezbolnost koja se otkriva u njemu, tako da sve teško postaje lako, i tako da se i tama preobražava u sjaj.* Bol je preobražavalački, a evolucija bola, preko divljanja njegovog, jeste njegovo umanjivanje, kao što

i milost prema poeziji, valjda zbog toga što je nešto sasvim tuđe V. Massuki Zato je on i mogao, u *Molitvi čovekovoj*, govoreći o raju, da kaže bogu: »Čuvaj za se, *ako ti to treba!*« ili ono: »Pa ti, Bože, *na čast* svaki raj« To familijarno-svađalačko, taj jezik kojim se, valjda, jedino može da progovori za onim »domaćim stolom« (kad se izađe iz skrovišta svoje »diskretne, intimne« lirike), ovde je i mogućno zato što V. Massuka boga nema.

[33] *Vedre i tamne noći.* (*Misao*, 1921, V, 6).

je tišina budućnost bure. Povratak u život je, putevima bola, povratak u »mali život taj«. Ako se hoće bol, to ovde nikako nije zbog njega, nego zato što se hoće ovaj »mali život« *posle* bola, život u kome je sve malo upravo zato što je mali bol. Bol je samo-iscrpljujući i utišavajući: on utišava svet i život; on je bura koja posvećuje u tišinu,[34] kao što je i smrt *tamna kiša* koja posvećuje u vedrinu:

To oblak tako se sprema:
valjanja magle, zaokruživanja;
sve biva tamnije i tiše . . .
Dok prasne grom i proliju se kiše.

Prostruji jeza, sklopi se
grad opšteg, tamnog pljuštanja.
Onda opet nemi, topi se:
mrak, oblak, mora šuštanja.
I bude vedrije i tiše
od iste, od tamne kiše.[35]

To je, i u bolu i u smrti, jedan isti put prema tišini: *tišina je istovetna budućnost i smrti i bola,* ona je njihova *zajednička mogućnost,* skriveno suštastvo koje ih nerazdruživo povezuje, — krajnji cilj V. Massuke. Čarolija bola, kojom »od tame opet bude sjaj«, i čarolija smrti (»I bude vedrije i tiše / od iste, od tamne kiše«) jeste jedna ista čarolija. Cilj je tišina i smirenost u bezbolnosti, ono što je u nekim trenucima V. Živojinović-Massuka uspevao da nasluti, u pronicljivosti koja ne zna za veća, dublja i, pogotovo, složenija orkestriranja, ali koja ih, prirodom te tišine koju otkriva u prelomu između patnje i stišavanja, između bola i bezbolnosti, i ne dozvoljava: to su akvarelske beleške, ponekad samo crtež, u nekoliko poteza koji su nenapadni, *krajnje nenametljivi,* ali koji prodiru, kao ova »zaokruživanja« smrti, tamne kiše, na putu ka iščezavanju, putem nezadrživog i htenog, podržanog (dozivanog) umanjivanja. Cilj je *mali*

[34] Znao je to V. Živojinović još od ranih svojih pesničkih dana: »Opet sam miran, opet k'o i pre /. . ./ K'o posle bure kad padne na vir / Tišina gluva, ravnina i mir« (*Iza bure; Novo vreme*, 1910, II, 292).

[35] U pesmi *Smrt (Srpski književni glasnik*, 1928, XXIII, 1; *Odblesci u vodi).* — Pesma *Trilogija III* završava se stihovima: »Kad znaš već: svuda tamno sve je, / onda se dalje može lako«.

život, i mi *mali* u njemu, izmireni sa svetom kao dete posle plača (posle *tamne kiše*), ali *dete koje je stiglo do ovog lukavstva bola*, tog lukavstva bez kojeg nema ni jedne »diskretne, intimne« lirike, one koja traži stišavanje svega, mali život (*milost i blagost* malog života), nekakvu tihu *dragost* u sveopštem izmirenju, slast izmirenja sa životom, slast izmirujućeg praštanja:

I drago mi je što sam našao mesta
u blagom ovom akordu beskrajnom,
što bura prođe i što borba presta —
trenutna pena na valu slučajnom —
što tiho opet, po večnom zakonu tajnom.
nemirnih čežnja u mirnom mirenju nesta.

I znam: to samo tiho vraćanje znači
talasu večnom sa kog nas otkide neko;
to opet ritam bića se jednači
sa ritmom što je pre svih stvari tek'o
I sve je opet mirno i tiho i meko.

(Smirenje).[36] Borba je »trenutna pena na valu slučajnom«; odricanje od borbe (od *želje*, koja vodi njoj) jeste vraćanje u večnost, ili smirenje: ujednačavanje ritma bića »sa ritmom što je pre svih stvari tek'o«, iščezavanje »vala slučajnog« u iskonskom. Jedina večnost za koju je mogao znati ovaj pesnik bekstva iz prostora i svetlosti, iz živog vremena, večnost što mu se tu negde objavila: u ovom izjednačavanju sopstvenog ritma »sa ritmom što je pre svih stvari tek'o«, kroz slutnju ličnog iščezavanja, kroz doživljaj umanjivanja do iščeznuća kao »trenutne pene na valu slučajnom« u toj iskoni ili u tom »talasu golemom«; tu negde, jedino, i kao u magnovenju, on će poverovati:

. . . da ništa nije prošlo, ništa nestalo,
da je sve drhtaj iskonskoga zbivanja
koje je, za čas, u mom srcu zastalo,
da tu potraži put za nova slivanja

(u pesmi *Credo*),[37] približavajući se Dučiću, ne samo motivom večnog obnavljanja nego i *ritmom i izrazom* za koji je karakteristična ova sposobnost da slikom iskaže misao (taj *iskon* koji je u srcu *zastao*, »da tu potraži put za nova slivanja«).

[36] *Stihovi*
[37] Iz 1927: *Odblesci u vodi.*

Ali objava te večnosti je *samo trenutak* u njegovoj poeziji koja, najbitnijim svojim delom, ostaje poezija čežnje za »malim životom«, za uspokojavajućom tišinom u njemu, sve do čežnje za izgubljenim detinjstvom, čežnje koja će se iskazati u Massukinoj poeziji čitavom jednom mitologijom (malom) *detinjstva kao spokojstva*. Dete, usred poznatog sveta spokojstva, a ne večnost, beskrajnim preobražavanjima, uvek »za nova slivanja«: red i poredak sveta detinjstva, onako kako se taj svet kristalisao u sećanju duha koji traži svuda smirenje, izvesnost »tihog dobrog reda«, a ne neuhvatljivu, tamnu, ponornu neizvesnost »iskonskog zbivanja«. Ima i u tome neumitnosti: ne postoji lirika »intimnosti« koja, sanjajući »mali život taj«, ne ispoveda mitologiju detinjstva kao sveta vrhovnog spokojstva i vrhovne zaštićenosti u »malom životu *tom*«. Genije detinjstva za V. Massuku je, kao i za sve pesnike neumitno i voljno infantilističkog (regresivno-umanjujućeg) života, genije spokojstva u malom krugu »malog života«: genije pod maskom genija detinjstva kome je ovde oduzeto *samo njegovo suštastvo: sposobnost za igru kao nesposobnost za isto ovo spokojstvo u datom poretku*. Kod V. Massuke, genije detinjstva je genije spokojstva; njegovi časovi čežnje za detinjstvom jesu časovi čežnje za izgubljenom, u vanvremenost (»večnost«) sećanja potisnutom, *smirujućom poznatošću* maloga života koji vaskrsava iz sećanja u susretu sa svetom u kome je sve »još isto« (ili »kao pre«), ali kao na nekoj praznoj sceni na kojoj više nema igrača:

Vinjage, vinjage, i laste i trem!
O, oči moje mladosti daleke!
Hodite vedre, hodite; da l' smem
izljubiti vas, izljubiti vas meke?

Kako je lepo ovde kod vas sve!
Po tremu hlad se sêdi i sad šeta;
loza je stara krotka k'o i pre,
a nebo puno ptičijega leta.

Još stoje piljci u prahu na tlu,
još bumbar kruži po senčanom krugu,
tu, gde sam pozn'o bosonogu nju,
i prvu radost i najbolju drugu.

I pauk, evo, onaj isti još
o ničem visi u plavome kutu,
a tamo krivi, srvotočni koš,
i golub beli na crnome prutu.

Još cvećem pčela leluja se roj,
a brdo crni u gori od šljiva;
i još vidikom trči — Bože moj! —
dugačko kolo livada i njiva

(Povratak).[38] Detinjstvo je ideal smirenosti u onome što je *još isto:* dozivanje detinjstva, iz ne-detinjstva, jeste dozivanje (iz sveta vremena i promene) ovoga »još istog« koje je u svojoj *istosti* izvan vremena, i savršeno prosto i jednostavno. To je nemirenje sa vremenom, ali i sa detinjstvom, talasima melanholične čežnje ne-detinjstva za smirenošću u savršenoj prostoti i jednostavnosti apsolutnog identiteta. To nije sámo detinjstvo, čiji genije nije genije ovoga »još istog« (identiteta), nego genije ne-identiteta, genije metaforičkog poricanja stvari u njima samima, velike sposobnosti za svetske preobražaje i za nered, a ne za red. Suza zamućuje oko V. Massuke pred tim svetom idealnog spokojstva u idealnom identitetu, koji je »pozajmio« oblik od sveta detinjstva, sveta koji, nepovratan, kao da je ipak negde produžio da postoji, u van-vremenskoj idealnosti sećanja, ali koje, u stvari, samo prividno jeste sećanje na detinjstvo dok je, u stvari, sećanje na ideal apsolutno-idealnog, kao van vremena i van promene, u prividu sveta detinjstva. To je suza onoga koji je svestan neostvarljivosti apsolutno-istovetnog i koji će, otkrivajući kako mu se, kao nekad, vrapci ponovo smeju, da napiše i stihove: »I ja sam srećan što se smejat' sme / ubogi vrabac ubogom čoveku«, — a za koga je ta idealnost u svemu za šta se može reći »onaj isti još«, što je kao taj red što se ovekovečio: red idealno-identičnog sveta u ovom prividu detinjstva. Ideal bezbolnosti koja doziva nepromenljivost, izuzetost iz vremena, i koji zahteva »mali život« kao veliko spokojstvo u bezbolno-istom, jednostavnom i *ubogom* u toj jednostavnosti: vizije pesme *Povratak* su vizije utešno-»istog-još«, ali usred svesti o idealnoj imaginarnosti tog utešno-istog koje je idealno ubogo u svojoj krajnjoj jednostavnosti, dozvanoj ovde nemirenjem sa promenom.

[38] *Vedre i tamne noći*

Pesma *Povratak* (ta, verovatno, najpoznatija pesma V. Massuke) jeste dočaravanje, slikama krajnje svedenih elemenata, izvanredno prostim kontrapunktiranjem (vrabac — čovek, »i golub *beli* na *crnome* prutu«), kroz monotono-uspavljujuće smenjivanje deseterca i jedanaesterca, dvostrukog doživljaja ubogosti: onoga (doživljaja) svesti o našoj prognanosti iz van-vremeno-jedinstvenog u vremeno-ne-jedinstveno (iz večnog u razarajuću prolaznost), i doživljaja samog ideala utvrđenog reda koji je, neumitno, ideal ubogosti kao izvanredne jednostavnosti u kojoj sve je smanjeno, i sve jedinstveno *(isto,* takođe), u toj smanjenosti: vrabac i čovek (ili čovek kao vrabac), igrom prostih suprotnosti, crno-belo, koja smiruje, posvećujući kroz otkrovenje uboge jednostavnosti u ovu smirenost jedinstveno-jednostavnog. To je jednostavnost koje, uistinu, nema na »sebičnoj svetlosti«.[39] Tamo gde *jeste* čovek *nije* ubogost: nije crno-bela sveobjedinja-

[39] Potrebno je napomenuti, međutim, da je ova Živojinovićeva čežnja za epohom detinjstva kao za epohom spokojstva u savršenom redu savršene jednostavnosti (prostog kontrapunkta »belog goluba na crnom prutu«), u pesmi *Povratak,* neposredno podstaknuta i trenutkom: *Povratak* je pesma čoveka koji se vraća svome zavičaju iz rata. (Objavljena je u časopisu *Misao,* 1920, II, 2.) Ta elegijska žudnja za detinjstvom podseća na *Pretpразničko veče* Alekse Šantića (kako je to primetio M. M. Pešić, u već navođenom članku, posebno u strofi u kojoj se javljaju, i kod njega, »jata mnoga«, iako su to »spomena starih jata«, a ne, kao kod Šantića, pesme kao »svijetle ptice«), i to u prvom redu ovom čežnjom za krajnjom jednostavnošću sveta. Ta čežnja kao da je i uslovila krajnju svedenost ove pesme, kakva se javlja još samo u njegovim pesmama *Put (Vedre i tamne noći)* i *Albanski motiv (Odblesci u vodi).* Nije slučajno, izgleda, da su obe ove pesme takođe s motivima iz rata (prva iz zarobljeništva, druga iz povlačenja kroz Albaniju), iz najavljenog, a nedovršenog ciklusa *Iz ropstva,* povremeno objavljivanog, tokom 1921, u časopisu *Misao.* Kao da se i sa Živojinovićem, u zarobljeništvu, dogodilo isto što i sa Milanom Dedincem, kasnije, u drugom svetskom ratu: velika potreba za krajnjim pojednostavljivanjem izraza, za njegovim svođenjem na najelementarnije, valjda pod opštim nalogom života koji, suočen sa pretnjom nestanka, mobiliše se, odbacujući sve što mu je nekad izgledalo neophodno a što sada može da znači samo opterećenje. Detinjstvo, kao idealna prostota reda objavljena u *Povratku,* javlja se i u pesmi *Put,* kao halucinacija, zabeležena stihovima kratkim, i čija egzistencijalna autentičnost je neosporna. Isto se javlja i u pesmi *Albanski motiv,* čiji nesvakodnevan, potpuno vanliteraran, autentičan dah i ritam (»Tako mi se, tako spava! . . . / Duša mi se skupila . . . / Oko misli vetar obigrava; / u srce se jeza upila / . . . / — / Mrak mi je do svesti blizu, / glava pod njim klonula; / oblaci mi maglom teme grizu, / noć u mene sva potonula. / — / Tako mi se, tako spava! . . . / San zavej'o do krova. / Mraz se spušta, mraz me umotava . . . / Malo slame! Malo pokrova!«) otkrivaju albansku katastrofu čovečanski neposrednije od mase stihova drugih pesnika, pa i od svih stihova Milutina Bojića posvećenih povlačenju kroz Albaniju.

vajuća i svesmirujuća jednostavnost, ali to i jeste osnovno znanje V. Massuke u *Povratku,* ali znanje koje se ne kazuje neposredno nego posredno, ovom *pohvalom* svetu večno-istog kao svetu detinjstva, ovim slavljenjem *povratka* tom večno-istom: *suzom* koja kao da, uistinu, drhti negde između ovih stihova duboke pogruženosti što se iskazuje, međutim, lako iskazanim ushićenjem pred svetom koji se uzima za stvaran dok se, međutim, ovako *ipak nepodmitljivo zna* da u njega povratka nema, i da je on krajnje idealno-nestvaran.

To je trenutak prekinutog putovanja, pokušaj zaustavljanja, možda jedna pauza između idealno-van-vremenog, po sebi samom krajnje jednostavnog i uspokojavajućeg reda, i stvarno-vremenog, u kome tog reda nema, i to je jedan grcaj, u toj pauzi, ali zadržan, jedna beznadežnost, ali rečena tonovima ove tihe ode u slavu ideala koji se, za taj trenutak, u toj pauzi, uzima prividno za stvarnost, dok se zna da je sve to samo opsena, neka vrsta fatamorgane. Ovaj pesnik upućivaće samog sebe neprestano na »smrtna pomirenja«, i čak će, pri tom, i kao u nekoj vrsti autosugestije, upućivati sebe na »blagi tok proviđenja« kao neke više, nedokučne ali svemoćne mudrosti koja bi imala da bude mudrost nekoga reda što se ostvaruje (a da mi to ne moramo znati) kroz sav nered, i uprkos njemu:

I u blagom toku proviđenja
sve je samo tihi, dobri red

(Poslednja pomirenja),[40] zbog čega to proviđenje i jeste *blago* jer je red, a taj red je, opet *tihi dobri red:* dobrota u tihosti onoga što je ponavljanje reda, ili tihost u ovome ponavljaju koje je dobrota nepromenljivog kao van-vremenog, — onoga što je našlo svoje spokojstvo (blagost) izlaskom iz vremena koje jeste traženje reda ali nije njegovo nalaženje, i koje zato i jeste san o blagosti ali ne i sama ta blagost. »Proviđenje«, u čijem toku je sve »samo tihi dobri red«, jeste pseudo-metafizička kategorija ovoga idealnog reda (kao idealne tihosti u idealnoj blagosti), ili projekcija duha V. Massuke koji je duh ove žudnje za idealnim smirivanjem ili duh žudnje za »povratkom« u tihu dobrotu (i dobru tihost) apsolutnog reda. »Tihi, dobri red« V. Massuke jeste »tihi, dobri red« *smrtnog pomirenja:* onoga pomirenja koje je,

[40] *Stihovi*

uistinu, *smrtno* zato što izvodi iz živoga života putem ovoga vanživotno-blagog i tihog, apsolutnog reda, kroz »obećanje« smirenja u njemu. Smiriti se, smrtnim pomirenjem, znači *odreći se* ma kakvoga učešća, sići s puteva egzistencije, izaći iz sveta igre reda i ne-reda, »vratiti se« iz složeno-razarajućeg, i umnožavajućeg, bogatstva postojanja u ubogost onoga što je »isto još« i što se priviđa duhu kao *»tihi dobri red« beloga goluba na crnom prutu* ili pauka što »evo, onaj isti još / o ničem visi u plavome kutu«. Ideal je tako *»visiti« o ničem,* ali bezbolnom, u plavome kutu, u čaroliji tišine nadstvarnog spokojstva nadstvarno-nepromenljivog sveta, kada će svi (ali zaista svi, odreda, — do poslednjeg) *zli duhovi uljuljkani da budu,*[41] i kada ćemo, sa suzom u oku, ući najzad u nepomičnost tog pauka što o ničem visi u plavilu ove idealnosti.

Visiti *o ničem,* kao pauk; biti *uljuljkan zao duh,* ali »u ničem«, u praznini u kojoj je jedino moguća ova uljuljkanost zlih duhova, jer u njoj nema ničega, pa ni zla. To je dobro ništavila, ili dobro nepostojanja, s onu stranu zla, ali i s onu stranu egzistencije. Postojanje jeste postojanje u zlu, ili *kretanje* između stvarnog zla i idealnog dobra: nepostojanje je dobro nekretanja: taj plavi kut, ta plava osenčenost svega, prigušena svetlost ali i obrvani mrak, ni svetlost ni mrak kao optička projekcija ovog paradoksalnog ideala postojanja u nepostojanju, u nepomičnosti, kao nečega u »ničem«, kao bića u praznini. Ni biće, ali ni ne-biće: »visiti« (biti) »o ničem«, savršena tišina, ali ipak postojanje, na samoj granici bića i ne-bića: taj *pauk* čija slika, kao nečega živog ali u praznom, nečega slobodno-lebdećeg (a ipak nepokretnog), nađena je valjda u iskustvu metafore »krvavi čokot«, u pokušaju *bekstva* od tog iskustva. Ne biti krvav čokot nego taj pauk što »o ničem visi«, *to je san krvavog čokota,* slika koju »sanja«, kroz V. Massuku, ova metafora, jedna od duševno i duhovno najautentičnijih slika V. Massuke i jedna od najviših (iako stilski sasvim nenametljivo stilizovanih) trenutaka njegovog duha i njegovog izraza. Sama slika (vizuelna projekcija) njegovoga duha kompromisa: pauk kao nešto što jeste, ali ne u punoći uzavrelog i mnogoglasnog bivanja mnogih bića, u polifonoj, dinamičkoj stvarnosti postojanja, nego u »ničem«: lebdenje između bića i ne-bića (između svetlosti i

[41] *Tišina, bura i čežnja*

mraka), *plavilo kao boja idealnosti* (nebeske »božanstvenosti«) ovoga lebdenja; »plavi kut«, kao »kut« ove idealnosti, do koje se stiže povlačenjem od sveta krvavog čokota na samu periferiju egzistencije, tamo gde se, u uspokojavajućoj sklonjenosti, dotiču biće i ne-biće, izvan bure duha i bure duše, ali i izvan bure jezičko-izražajne: *susret duha i sluha u tački slabosti*, ovo zamiranje duha kao rađanje slikā vanredno uprošćenog kontrapunkta, uz blago melodijsko kontrapunktiranje osnovnoga obrasca (modela) reda melodije i onoga što nije taj red, i što predstavlja, na mahove (pa ni to uvek, iako redovno u poetski najbitnijoj pesmi V. Massuke), iskušenje tog reda, ali iskušenje sasvim nejako, dovoljno da bi se uspostavilo ovo lebdenje, kao taj život u idealno-uspokojavajućoj nepomičnosti koja je neizreciva, nemogućna ni u svesti ni u jeziku onako kako je nemogućna u egzistenciji, i koja je zato *osuđena* na iskušenja.

V. Massuka, svakako, govori; njegov »pauk« što visi »o ničem« ne govori: nema govora u »ničem«, — nema govora »u plavom kutu«. Potreban je makar *dah* iskušenja ili dah uznemirenja i za ovo spokojstvo, i upravo to je, — taj laki (najlakši mogući) dah uznemirenja, — V. Massuka pokušavao da nađe, uporno se čuvajući makar i najmanjeg intenziteta u sluhu i duhu, u osećajnom i u misaonom svetu. To je uvek misaono-osećajna umanjenost, tako što se ni sluhu ovde ne dozvoljava ma kakva veća izrazitost; i njega, — kome utiče rastakanjem snage duha i svesti, — V. Massuka takođe obuzdava, i kao u strepnji da sluh, otvarajući se čisto zvučnoj stihiji, može da izazove bure duha što je tu negde gotovo na samo njegovo dno potisnut, u težnji za »malim životom« koji nije ništa drugo nego mali duh, u žudnji za »diskretnim« i »intimnim« koje, opet, nije ništa drugo nego lako ustreptala duševnost, a ne duh (duh nikada nije ni »diskretan« ni »intiman«). Ako se ovde, u žudnji za periferijom duha, ide ka sluhu, kao da se sluti (po nekom dubljem životnom lukavstvu) da duh samo prividno biva omamljen u sluhu, a da, u stvari, on uvek prebiva na njegovome dnu i *kao da preza* iz njega, čekajući čas vrhunske snage sluha da bi tom snagom bio probuđen, i kao vraćen iz svoje potisnutosti. Ni sluh tu ne može, u ovoj žudnji za periferijom, za umanjivanjem, da se prihvati potpuno; i tu je jedini mogućan stav — stav kompromisa: stav lebdenja između duha i sluha, i kao u nekakvoj ravnoteži između njih: ni misao ni osećajna iracionalnost, nego neprestano zadržavanje osećajnosti mišlju, i neprestano utapanje te misli u osećajnost, iz talasa u talas, i iz stiha u stih, međusobnim njihovim *neutralisanjem*,

linijom smirenja a ne linijom dramski dinamičkog njihovog protivstavljanja.

Zbog toga veoma retko dolazi do njihovog tvorački dubljeg međusobnog prožimanja, do misaono-osećajnog jedinstva (a pogotovo ne do onoga koje bi bilo iole trajnije: to može biti, u najboljem slučaju, *jedna strofa);* osećajnost neumitno iskušava zatečeni red i poredak svesti, ali ne stupa nikad u dinamičniji odnos sa njima, nego se sve to zbiva prigušeno, i kao u ubogosti: svest »kontroliše« osećajnost, ne dozvoljavajući joj da je zavede putem potresa, u preobražajne krize. Sima Pandurović je tvrdio, u predgovoru knjizi *Vedre i tamne noći,* kako su osećanja V. Massuke »intelektualizirana«, jer »ukoliko je intelektualizacija elementarnijih i jačih osećanja ostvarena u jednom slučaju, utoliko imamo u stvari veće i savršenije poetsko delo«, a zatim je V. Massuka (i kao za uzvrat Simi Pandurroviću) tvrdio to isto za Pandurovićevu poeziju, braneći *posthumno* njegov pesimizam od Skerlića:[42] Pandurovićeva osećanja su »vrlo intelektualizovana«, a to »dolazi i po izgrađenom uverenju kod Pandurovića, da je jedno osećanje utoliko dublje ukoliko je više intelektualizovano. Ali to dolazi u njega, — i to je najvažnije, jer to je osnovno, — i po temperamentu. Plah vrlo retko (ali onda i više no što treba), — on zazire od izliva kao od nečega nedovoljno skladnog«. Međutim, *o stvarnoj intelektualnosti u poeziji V. Massuke ne može biti ni govora*, onako kako ne može biti ni govora o predavanju ma kojoj i ma kakvoj izrazitoj misaonosti, i to po samoj prirodi »diskretne, intimne« lirike, koja nije i ne može biti lirika izrazitije misaonosti isto onako kako ne može biti lirika izrazitije osećajnosti: »diskretnost« je neumitnost »intimnosti« kao potiskivanja snage u svemu, *kao otuđeno-otuđujućoj okrenutosti slabosti i sudbini lista »na talasu golemu«*, onoga što samo takne sluh i duh, i koji je zaveren idealu spokojstva pauka što visi »o ničem«. Jedino je represivnost »diskretna« (i »intimna«); duh je, zaista, ekspanzivan (bezobziran) i »indiskretan«. Gde je »mali život taj« (ili »plavi kut« osećajno-misaonog sveta), tu nije duh nego upravo njegovo potiskivanje: tu nije *življenje* intelekta, u njegovoj neraskidivoj vezi sa iracionalno-

[42] *Posthumno*, jer je bio mrtav ne samo Skerlić, nego i Pandurović, kao pesnik: u članku *Poezija Sime Pandurovića s obzirom na njegov pesimizam*, *Misao*, 1928, XXVI, 195—196; — v. u knjizi ogleda *Utisci i razmatranja*, *Savremenik Srpske književne zadruge* br. 40, Beograd, 1940.

osećajnim, nego je tu »intelektualiziranje« kao racionaliziranje osećajnosti: ne misao kroz osećajnost, i osećajnost kroz misao, u njihovome dramski dinamičkom jedinstvu, i njihovoj *jednovremenosti*, nego misao koja *smiruje* osećajnost, sve do njenoga gašenja.

Ako je, po nalogu »intimne« lirike, V. Massuka bio okrenut duševnosti, koja bi imala da bude utoliko lirski »čistija« ukoliko je manje misaona (pesnik intimne lirike jeste živo oličenje suprotnosti intelektu), i ako je on tu poeziju i tražio u nastojanju da se spase od svog duha kao »ukočene, krte stabljike«, po nalozima iste lirike on je bio okrenut i protiv iracionalno-osećajne stihije: *kompromis*, koji on traži u svemu, jeste istovremeno i obuzdavanje osećajnosti i obuzdavanje racionalnosti. Kompromis je ovo »intelektualiziranje« osećajnosti. To nije racionalnost, u živim iskušenjima sveta, — koji nije »sklad« već stihija iracionalno-osećajnog, — nego racionaliziranje kao ovo pseudo-intelektualiziranje osećajnosti, ali i svega što bi predstavljalo mogućnost objave nedokučnog, kao van-razumskog, tajanstvenog. To je ono što je *onemogućavalo* pesmu V. Massuke, a valjda najočiglednije onda kada je on, u težnji za bezbolnošću, pokušavao da se dovine do nekog »čistog« bola, onoga koji ne bi imao vidljivog (razumskog, u svetu uočljivog) razloga, koji bi bio bol što ne vezuje za svet, nego, — naprotiv, — neki bol koji, ovako bez razloga u svetu, od sveta oslobađa: neki bol koji, kao onaj pauk, takođe »o ničem« visi, onaj »nevidovan bol«, dat samim postojanjem, čisti bol čistog postojanja, bol što za sobom ne ostavlja nikakav trag (trag: put što vodi njegovom razlogu u svetu), nego je kao »ptičijeg leta trag«, koji »ne vidi oko; ali on nam sja / i budi tugu, jer je drag«, kad ne možemo znati šta nas boli kad smo tužni (»Šta boli kad smo tužni? — Ko to zna?«).[43] Patnja je skrivenog razloga, »od nevidovnog bola duh moj pati«. Taj »nevidovan bol« jeste »nevidovan« svet, onaj u kome jedino je mogućan razlog: bol bez razloga kao bol bez sveta: bol »o ničem«. Neki »čisti« bol čija čistota je ova čistota od sveta, potpuna odvojenost duha od njega, »čisto« postojanje, možda čista čežnja koja je čista jer nema razloga izvan sebe nego je sama sebi razlog, ona što je data samim postojanjem ali što upravo zbog toga i nema svoj objekt (»lik«), nego kao da

[43] *Trilogija, I*

»pristaje« na bilo koji lik, — na onaj lik »slučajno negde zapažen«: ovaj »nevidovan bol« jeste bol čežnje bez objekta, bez »lika«; lik je ono što donosi »slučaj«, on je privid kao što je i čitav svet, obuzet »nevidovnošću«, neki prividan svet. Lik ove čežnje dolazi kasnije, kao neki paradoksalni uzrok koji dolazi posle a ne pre posledice, i u težnji duha ove čežnje što bludi u svojoj čistoti (bezrazložnosti) da se »smiri« u nekome liku (da se materijalizuje u njemu):

Naiđe, bude, pa nosiš u glavi
danima lik jedan slučajno negde spažen:
k'o da oteža na grani sna, zaplavi
u sočni cvet, maglama čežnje vlažen.

Naiđe, bude, — Šta snivaš, srce, tada?
Što ti miriše nebo rumenim rosama krvi?
Što ti na otkucaju val, kao sa česme, pada
dobrote bolne mlaz, i tu se guši i mrvi?

Čežnja? — Al' za čim? Pozdrav? — Ali kome?
Tuga? — Zbog čega? — Il' sve to? — I sve to spoji
misô u lik taj jedva viđen, koji
talasi duše i nemaju, i lome:
daleke, mrtve možda, i drage zvezde lik

(Za mrtvom zvezdom).[44] V. Massuka je tu negde dolazio do najviših svojih prozrenja, do najtananije slutnje; ali njegova poezija, koja je imala da bude *materijalizacija* jedne takve čežnje bez lika i jednog takvog bola bez razloga (čežnje i bola veoma bliskih duhu simbolizma), ostaje ispod izuzetnih zahteva koji se tu postavljaju pred pesnikom. Sposobnost Massukina za ovakvu poeziju, s onu stranu razloga i »lika«, u prostoru bezrazložno-nedosežnog »naiđe, bude«, nedovoljna je: kao i u pesmi *Za mrtvom zvezdom*, uvek je to nešto naslućeno (i obećano) pa izgubljeno i *proigrano domišljanjem*, i to na čistoj zdravo-razumskoj ravni: ako ovde prva strofa svojim trećim i četvrtim stihom obećava jednu takvu poeziju, sve što joj sledi jeste izjalovljavanje te poezije, pad iz slutnje, iz onoga »k'o da oteža na grani sna«, u stihove čija usiljenost je potpuna (»Što ti miriše nebo rumenim

[44] Iz 1931; *Stihovi.*

rosama krvi?«), i to kao delo one razumske »ukočene, krte stabljike« koja »poetizuje« ovako, tražeći svoju poeziju u spoljnim efektima, i koja će, odmah za ovim stihom, i stilski potpuno nespojivo sa tim pseudo-simbolističkim (i, još određenije: pseudo-modernističkim) stihovima da progovori: »Čežnja? — Al' za čim? Pozdrav? — Ali kome? / Tuga? — Zbog čega? Il' sve to?«.[45] To su, možda, stihovi, ali poezije u njima nema, onako kako nema prihvatanja doživljaja. Ta kaskada pitanja, to je obilaženje oko doživljaja kao oko ponora: obilaženje oko čežnje, odvajanje od nje, upravo serijom ovih pitanja: »za čim?«, »kome?«, »zbog čega?«, tako da ta pitanja ne produbljuju čežnju nego je, naprotiv, smiruju. To su pitanja koja krote stihiju čežnje, ali koja »krote« i poeziju. Odavde, iz ove serije pitanja o čežnji (a *protiv* nje), iz te odbrambene pseudo-radoznalosti, — kada se radoznalost što se pita o čežnji ovim pitanjem suprotstavlja njoj, — može se ići samo u poetizaciju: u simulaciju poetičnog, stilizovanjem, traženjem poezije od stilističkog umeća.

Ako je V. Massuka tako česta žrtva poetizacije, kao u završna dva stiha ove pesme: »onako kao voda zvezde lik, / daleke, mrtve možda, i drage zvezde lik«, i to najčešće očekujući poetičnost od savršeno standardne simbolike (*zvezda,* na vodi, *daleka,* mrtva, ali *draga;* zvezda — voda — daljina, pomisao na smrt što se gubi u mekoti ovoga pozno-romantičarskog sentimentalizma), ali ne manje i mameći poetičnost (odviše napadno) ovakvim *ponavljanjem reči i izraza,* — na kraju strofe, ali i na kraju pesme (što treba da izazove utisak zamiranja, nemoći daljega govora, uticanja u tišinu, ali što vodi pseudo-lirskoj melodramatičnosti: »da budu tvome zvuku drug, / i ništa više, i ništa više),[46] — to je od ove nesmelosti: njegov stih tada nije »drug« njegovom zvuku nego milozvučnosti koja rastače svaki istinski zvuk (svaki zvuk istine) i koja nije, i ne može biti, njegova, jer nije ničija: *milozvučnost je ništavilo zvuka,* koji živi jedino u istini bića, i koji je zvuk istine. Prihvatanje milozvučnosti je odbijanje istine zvuka (i zvuka istine): odbijanje ponora

[45] Isto kao u pesmi *Naš život,* iz 1911, ili u pesmi *Reči.*

[46] U pesmi *Razgovor (Odblesci u vodi).* — Od tih ponavljanja reči i izraza, na kraju strofe ili pesme, očekivao je on utisak *zamiranja,* što je neodvojivo od psihologije pesnika »intimne« lirike: »Za prslim ledom već plovi / novi i novi« *(Poslednji plamenovi),* »i nje željan, željan nje« *(Ruka),* »dočekaću, dočekaću ja« *(Na ćuviku),* »sa ovog morskog dna, / sa ovog morskog dna« *(Na morskom dnu).* »živim, muklom dušom, k'o san, mrtvi san« *(Za domaćim stolom).*

želje, ostajanjem u redu i poretku bez susreta i bez snage, u svesti »ukočene, krte stabljike« čija prividna radoznalost (»za čim?«, »kome?«) jeste ovakvo odbijanje želje, i to u času kad se ona tek najavljuje. Ta milozvučnost je simulacija zvuka duha »ukočene, krte stabljike«, jezičko-muzički sentimentalizam (ta osećajna, i zvučna, umanjenost, taj *zvučni infantilizam):* nikada se ovaj duh Massukinog »Ali kome?«, »Zbog čega?« neće potpunije otvoriti sluhu koji, međutim, sâm doziva. Uvek će tu ostati neispunjena čežnja za potpunim predavanjem, za izlaskom iz sumornog prostora »prebivanja«, čežnja za samozaboravom, kao za »sopstvenom daljinom«:

Poljubi me, začaraj me sobom,
zatvori mi oči ćutanjem;
da, u trenu zaborava, tobom
živim kao senka lutanjem.

Biće mi se, tmulo od gorčine,
zaželelo tuđeg življenja:
jednog trena sopstvene daljine,
jednog daha bez protivljenja.

(Tuga).[47] To je istina V. Massuke: to biće tmulo od gorčine, i to je trenutak svesti o toj istini, njeno *obasjanje* koje će, u ovim stihovima, da doživi vrhunac u otkriću želje za *tuđim* življenjem, kad je *tuđi život jedini spas od ove »tmule gorčine« nezačaranoga ega* koji se ničemu ne daje, svemu se protiveći. Taj spasonosni »tren sopstvene daljine«, to je neumitni ideal, rođen u ovoj tmulosti gorčine, u ovom »protivljenju«, i to je *lucidnost introspekcije,* kakva se s vremena na vreme javlja među stihovima V. Massuke, i kakva je nesumnjivo retka u intimističkoj lirici njegovoga tipa. (Po takvim trenucima on je *najznačajniji pesnik intimizma.)* To je dodir sa sopstvenom istinom, i dodir sa poezijom; ali to nije i potpunije predavanje njoj: ponovo jedno obećanje, i naslućivanje, — kada je V. Massuka *zaista pesnik,* — ali i jedno »protivljenje«: skučenost neka, kao kob ostajanja na rubovima osnovnog motiva, »diskretnost« kao to zadovoljavanje naznačenjem: neka poetska dubina koja je negde »unutra«, dok se, spolja, ponovo pevuši; *nešto naslućeno, pa slomljeno. Upalje-*

[47] *Odblesci u vodi*

no, pa ugašeno, najavljeno pa skriveno. Zvuk, ranjen u sopstvenom korenu: zvuk koji se utapa u milozvučje; trenutak istine što se utapa u poetizaciju, u stilizaciju:

Zaljulja se noć u srcu mom
i zasula me zvezdama. — Probudi,
daleka draga, prostor, i poljubi
bezumlje moje duše svojim snom

(Preko pučina):[48] nešto izvorno u osnovnom pokretu, u samom impulsu pesme; a zatim *izneveravanje* tog pokreta, stilizacijom, koja je usiljena (»poljubi bezumlje moje duše svojim snom«), nešto »nategnuto« jer je nestvarno, i nešto nestvarno jer je udaljavanje od osnovnog impulsa. To je V. Massuka: autentičan prvi razlog pesme, naslućen *zvuk* (kao naslućena istina), a zatim izneveravanje ili stilizovanje tog impulsa, ili njegova racionalizacija, kad trenuci lucidnosti introspekcije blesnu samo zato da bi se utopili u milozvučnost, u ostajanje i gubljenje na površini. To je milozvučnost kao polu-sluh. Ne stihija apsolutne muzike, kao dubinska drama, dubinskim iskušavanjem datog reda i ustrojstva svesti, nego melodijska linija kao muzička stihija ukroćena njegovim nesavladanim (pa i bitnije neugroženim) redom: »sve je samo tihi, dobri red«, kao nekakav red koji niko i ništa neće (nijedna stihija) da dovede u opasnost (nijedna »draga« neće ovde da »probudi prostor«: ostaje nesavladano »protivljenje« prostoru: ponoru, letu, samozaboravu), kao red koji se, posle svih zastoja, — kada je moglo da se učini da je sve potonulo u ćutanje, u savršenu bezvučnost, da je ova igra obećanja i izjalovljivanja, želje i introspekcije, istinskog zvuka i njegovog utapanja u milozvučje, najzad okončana, — ipak vraća, uvek iznova, putevima koji izgledaju čudni i *tamni,* kao putevi »sudbe«:

Kada reke u nama zaćute,
srca gorki ugasi se glas,
sudba nađe čudne, tamne pute
da dokane zvukove u nas

(Novi glasovi),[49] ali kada je ta »sudba« u stvari taj red, a putevi, čudni i tamni, te sudbine, jesu putevi ovoga neodoljivog reda koji

[48] *Odblesci u vodi*
[49] *Stihovi*

se uvek iznova ostvaruje, da bi *dokanuo* zvukove: ne bujicom, i ne mlazom, nego sve zvuk po zvuk, kao kap po kap čiji ritam je, u osnovnoj svojoj liniji, neugrožen, i savršeno ujednačen, i koji zato i dopušta (pa čak i zahteva) izvesne senke, izvesna laka, neznatna odstupanja.

Tok neće, nikako, biti prekinut; niti će ikad upoznati oštrije zavojnice, tako da bi pauza značila njegov susret sa ćutanjem, i da bi u cezuri, u stihu, ili na prevoju između dva stiha, došlo do preobražajnog procesa, kojim bi se tok, misao pesme, njene vizije, nenadno javili u drugome pravcu. Ali taj tok, koji se nesmetano produžava kroz svest V. Massuke, i koji on veoma pažljivo stilizuje, *uvek daleko više vodeći pesmu nego što je uopšte spreman da joj se poda i bude vođen njome,* »dozirajući« stepen jačine ritma i boje reči, rečenog i prećutanog, teksta i beline, taj tok zatreperi, lako, u cezuri kojoj, međutim, odoleva, u opkoračenjima (koja su, najčešće, rimovana), tako da su to laki *pregibi,* laka ustalasavanja ritma: *sinkope* na mestu cezure u stihu, ali i na mestu opkoračenja iz stiha u stih, — ono što je otkrila poezija pre prvog svetskog rata, i što predstavlja jedno od najbitnijih sredstava njene versifikacije (i to kod svih pesnika, odreda), ali što će tek nagon intimističke poezije, kroz V. Massuku, da učini jemstvom ove lako prigušene melodioznosti: tamo gde je *trzaj,* u recitovanju i povišenom tonu Rakića i Pandurovića, kod njega je ovaj *meki pregib.*[50] Na mestu cezure, u

[50] Pomeranje cezure u stihu (pomeranje u odnosu na metričke standarde, linijom izlaska iz klasične tonske metrike, ka silabičkom stihu), i ove cezure u prenosu sa stiha na stih, jesu osnovne tačke *versifikacije* preko kojih ide kontinuitet poezije pre prvog svetskog rata i posle njega. V. Massuka je potpuno u tom kontinuitetu: on svoju versifikaciju zasniva pre svega na ovom pomeranju cezura i na ovom korišćenju opkoračenja, u melodijske svrhe. Ono što je bilo iz godine u godinu sve bitnije za pesnike prve decenije: promena mesta cezure, i, posebno, opkoračenje, i za njega je značajno: to su *osnovne tačke* u kojima on rešava svoj versifikatorski problem, i u kojima nalazi svoja ritmička rešenja. Pri tome, u njegovoj pesmi iščezava onaj *trzaj* (rakićevsko-pandurovićevski), u tački prelaza sa stiha na stih. Umesto njega je *pregib:* izvesna mekota ritma u kojoj se ublažava, a ponekad i sasvim gubi, oštrina ovog trzaja. Bez tog pregiba njegova »intimnost« je nezamisliva: »intimnost« *je mekota, oblost.*

U ovome je V. Massuka najbliži Dučiću, koji je takođe nastojavao da ublaži, što je igde moguće, oštrinu cezure i, posebno, *trzaj* u prelasku rečenice iz stiha u stih, tako da je, čak, težeći rečenicama koje se prenose, kao zvučni talasi, iz stiha u stih, i osnovnu svoju pesničku tehniku gradio upravo na idealu strofe koja osvaja mekotu i zvučnost i sugeriše blagost upravo posredstvom ovih blagih prelazaka sa stiha na stih. Dučić je, u svemu, hteo da nadvlada i najmanju

stihu klasične strofe parnasizma i idejnog simbolizma dolazilo je do potresa, koje ovaj stih nije preživljavao: tu, u toj cezuri, kolevka je slobodnog stiha. V. Massuka, međutim, nije se poetski delotvornije otvorio slobodnom stihu: on se nije otvarao potresu. On je ublažavao taj potres, tako da je osnovna metrika »klasičnog« stiha u samom jezgru pesme sačuvana: došlo je samo do izvesnih *pomeranja* koja su, međutim, izvanredno obazrivo izvedena, daleko od svake naglašenosti i, posebno, od makar i najmanje silovitosti. Pesma najčešće ima jedan *osnovni* stih, oko kojeg se obrazuje. Ona je igra sa tim stihom, ili *prema* tom stihu: igra udaljavanja od njega i približavanja njemu, ali igra u kojoj će, posle svih iskušenja, taj stih da izađe kao pobedilac. On je *jezgro* pesme, a sama pesma je kolebanje oko tog jezgra, kolebanje kojim će, međutim, to jezgro samo da »opiše« sebe. To je osmerac pitanja »Da l' živim il' sam prošao«? u pesmi *Ko zna!*[51] (njen prvi i poslednji, završni, stih), a pesma je iskušavanje muzičkog obrasca ovog osmerca, stihovima od različitog broja slogova (deveterac, samo jednom, u drugom stihu, a zatim šesterac), u odjeku na ovo pitanje u osmercu, u odjeku kojim se, — kao po nekakvom »pravilu« odjeka i odjekivanja, — pokret udaljavanja od izvornika zvučanja (i pitanja) otkriva, vremenom, kao vraćanje njemu:

Da l' živim il' sam prošao?
U jedan suton sam došao
i svu noć, evo, bdim.

grubost i da se objavi kao duh *očaran* (i očaravajući), usred sveta u kome se, i u časovima turobnih raspoloženja, čovek i svet, duh i stvari prelivaju jedni u druge kao talasi blago uznemirenog mora, pod mesečinom, kad i sama misao kao da treba da se prelije u zvuk što nenametljivo ali neodoljivo preobražava svaki trzaj, i bol, u bezbolnost i mekotu sveopšte zaobljenosti: *ništa ne sme imati ivicu, rub, ni stvar ni misao.* Ako je V. Živojinović-Massuka, prolazeći kroz Pandurovićevu školu pesimizma, stigao do nemara u rezignaciji, taj isti nemar kao da ga je osposobio za izvesno približavanje Dučićevom estetizmu. On neće iz rezignacije ići, kao Pandurović, ka idealu ravnodušnosti, niti će kao Pandurović da sanja o potpunoj bezosećajnosti koja bi ga odvela onoj *»ravnini«* najznačajnije Pandurovićeve pesme, lišene svakog estetizma, nego će, naprotiv, tražiti spas u svojoj intimistički blago-usplahirenoj osećajnosti u kojoj je sve okrenuto prigušivanju, ali ne preko granice od koje bi njegov tiho pevušeći poluglas pao u mûk. On je sanjao o »smrtnom pomirenju«: »O, sa vrha smrtnog pomirenja / sviju stvari mirniji je hod: / sve ublaži sen ujednačenja; / jad je samo sreće gorči plod« (u pesmi *Poslednja pomirenja;* ima i tu nečeg dučićevskog, i to ne samo u ovom aforizmu-poenti, koji je dosledno dučićevski, nego i u intonaciji, ali to »dučićevsko« kao da je umanjeno, »skraćeno«, prigušeno, onako uostalom kao što je Dučićev dvanaesterac ili jedanaesterac ovde »smanjen« na deseterac); ali to »smrtno pomirenje« je sasvim prividno: ono ide isključivo do one tačke u kojoj veze sa svetom postaju sasvim tanke, i problematične, u kojoj je bol toliko umanjen da može ovako da se pevuši. Tu je, u žudnji za mekotom, on donekle sledio Dučića, tako da bi se moglo reći da je, u njegovoj poeziji, *došlo do ukrštanja pandurovićevskog nemara i dučićevskog estetizma:* iz rezignacije se može, podjednako, i u Pandurovićevo gorko-osvetoljubivo uranjanje u banalnost, odbijanjem svake poetizacije, i čak voljnim, paroksističkim, otvaranjima »nepoetičnosti«, i u Dučićev estetizam (koji, takođe, podrazumeva izvesnu rezigniranost, ma koliko da je prožet taštinom).

Samo, i ovde V. Živojinović, pesnik »malog života« (male osećajnosti, misli i zvuka), sve umanjuje: kao što umanjuje očajanje jednog Pandurovića, pa zahvaljujući tom umanjivanju i može da pevuši usred bola, primoravajući bol da bude neki blago pevušeći bol, tako on umanjuje i dučićevski estetizam: ako po insistiranju na mekoti pregiba (u času cezure, unutar stiha, ili između dva stiha), očito produžava Dučićeva nastojanja, on osetno umanjuje onu istaknutu punoću strofe koje ima kod Dučića i koja je, uprkos svoj oblosti svojoj, ipak jedan *oblik* što zauzima mesto u prostoru; i koji kao da hoće (poput samoga Dučića) da osvoji svet, da ga ispuni sobom. Taj *ekspanzionizam* Dučićeve strofe, — koja teži da bude *šum,* ali koja, orkestrirana punim akordima, ne manje teži da preplavi svet, i da bude neka samodata vrednost, savršeno nezavisna od svega, pa čak i od samog Dučića, — ta dučićevska agresivnost u prividu melanholije i pod maskom rasejanog, tobože nezainteresovanog osmeha estete, i »dendlja«, majstora umetnosti, ne javlja se u poeziji V. Massuke ni jednog jedinog trenutka. Duševna i pesnička taktika Massukina je taktika povlačenja. On hoće da bude mali duh malog života, i prisan zato što je mali. On uvek hoće prisnost umanjenosti. Zbog toga ekspanzivni estetizam Dučićev ne može da ga ima za svoga. Tamo gde, u pregibu, Dučić zaobljava, ali da bi došao do svojih »velikih« oblika, V. Massuka umanjuje: on ne dozvoljava strofi da dođe do apsolutne svoje punoće, u kojoj bi našla dučićevsku veličinu. Otuda, sistem cezura, u najkarakterističnijoj pesmi njegovoga intimizma, drugačiji je od Dučićevog (pogotovo u pesmi sa stihovima različitih dužina); u izvesnom smislu on je i slobodniji i učestaliji, tako da su to lake kadence, lake sinkope koje omogućavaju mekotu pregiba isto koliko i ne dozvoljavaju strofi da dođe do svoga »punog« daha, do punog volumena. U tim tačkama pregiba, strofa nalazi mekotu milozvučnosti, ali istovremeno gubi i mogućnost svoje »velike« punoće. To nije dučićevska punozvučnost, nego Massukina milozvučnost. To nije ekskluzivni estet koji, ne verujući ni u šta, veruje jedino u svoju formu, nego je to Ja »intimnosti« kao Ja prigušenosti koja hoće sebe više nego ovu formu: sopstvena forma je za njega samo sredstvo prigušivanja, sredstvo utapanja sebe u poluglasnost. To je poluglasno Ja koje hoće sebe u ovoj poluglasnosti i zato ne može da hoće nikakvu samodatost forme. To je taština uvređenog, lako razboljenog, potisnutog Ja koje se kupa u mlakim vodama sopstvene razboljenosti, i ne dozvoljava izrazitiju taštinu forme. Estetizam neumitan, ali prigušen: »mali« estetizam »intimnog« Ja »malog života«.

[51] *Odblesci u vodi*

I slušam: — (Je li to Bog
na uho meni šanuo,
il' davno, mrtav, snim?)
»U radost srca tvog
ja nisam sreću kanuo.«

Znam: mutan sjaj je svanuo
na čelu dana mog.
I drugi nije došao.

Da l' živim il' sam prošao?

To je sve *kriza* osmerca, strofama koje se, po diktatu *putanje* te krize, obrazuju, nejednako, ali kriza bezopasna, sasvim površinska (i sasvim površna). Osmerac će likovati, pesma je elipsa koju ostvaruje taj osmerac u povratku. Asonantnost likuje: preglednost nije ugrožena: ne znam jesam li uopšte živ (»il' davno mrtav snim«), *ali ovo neznanje nije ni najmanje neznanje asonantnosti,* koja je tu savršeno milozvučna, i u toj milozvučnosti utoliko neizbežnije površinska ukoliko je očiglednije da lebdi nad ovom ponornom sumnjom u stvarnost sopstvenog postojanja, kao da ponor te sumnje može da bude asonantan. Osmerac te asonantnosti je simetričan, pa je i sama ta asonantnost u biti simetrijska. onako kako je i pesma okrenuta simetričnosti, kao najlakše ostvarljivom, ali i najnižem i najsumnjivijem vidu harmonije što se nalazi i tu gde je izgubljeno osnovno znanje: znanje o sopstvenom postojanju. Sve to dobro »zvuči«, i sve je usklađeno, ali upravo ta usklađenost čini pesmu sumnjivom: ta usklađenost je neuskladljiva sa pometenošću između bića i ne-bića (između postojanja i ne-postojanja), koja je sama neusklađenost. Ovo neznanje je praznina što napada i svest, a ne samo sklad: ono je rastrgnutost između prisustva i odsustva, ali se ovde kazuje suštinski simetrijski: prva i druga strofa su od po tri stiha, završetak od jednoga usamljenog stiha je ponavljanje (odjek) početka pesme: vratili smo se tamo gde smo bili, s lakoćom, kao da se pod nama nije otvorio ponor ovog neznanja. Druga i treća strofa počinju sa »I slušam«, »Znam« kojima sledi dvotačka, ponovo samo laki zastoj, ali kroz ovu ponovljenu objavu simetrijske podudarnosti. Red je sačuvan; iskušavanja, brojem slogova u stihu, — koja su naglašena uvlačenjem pojedinih stihova, ali u savršeno preglednoj (savršeno »pismenoj«), interpunkciji, — sasvim su bezopasna za simetrijsku harmoniju

ovoga reda. Tu nema ni najmanje opasnosti kakofonije i disonancije: pitanje: »Da l' živim il' sam prošao?« ne probija red ove asonantnosti, ovoga milozvučja, nego se *utapa* u tu milozvučnost. Sinkope, sasvim lake, to je ono što (kao u nekakvom melodijskom »poentilizmu«) treba da nas zadrži na talasu, koji je mračan (onaj »talas golem«), ali je svejedno blag: to je *uljuljkivanje,* blago njihanje duha što se pita da li je živ ili mrtav, koprena milozvučja kojom se, pokretom polaganim (bez ikakve groznice ili naglosti), taj duh pokriva. Ona reč »kanuo«, koju mu »kaže« bog (»U radost srca tvog / ja nisam sreću kanuo«), odnosi se na stvarnost bezutešnosti, ali sama sobom nije nosilac iste bezutešnosti, već, naprotiv, mekote i blagosti: ima u njoj nečega dučićevski »oblog«, što je istaknuto rimovanjem sa »šanuo«, tom takođe »oblom« trosložnom rečju koja se ne završava ni naglo ni muklo, i to u dva stiha kroz koje traje osmerac (posle onih bezopasno-površinskih njegovih kriza, blagih lakih zamiranja). Jednosložne rime *bog-tvog, bdim-snim,* ukrštaju se sa ovim trosložnim rimovanjem *šanuo-kanuo,* koje će se produžiti, u sledećem stihu, kroz *svanuo.* To je ukrštanje takođe u slavu podudarnosti, tek nešto lako uznemirene simetrije, ili u slavu ove milozvučnosti koja je jedino zvučenje za koje zna duh simetrije: čista melodijska linija kao »čisti« (neugroženi) red. Ne zvučnost, kao stihija, nego milozvučnost kao ukroćena stihija. Divlja životinja koja je pripitomljena: brujanje *podzemnih glasova* čovečanstva preobraženo u ovu milozvučnost, kap po kap, kad je punoća akorda utoliko veća što je manja punoća bića, i kada ta punozvučnost kao da treba da zameni odsustvo svake punoće, pa sklad muziciranja, u jeziku, treba da ide protiv nesklada u biću, sklad koji ide iz sebe samog, jedan aprioran sklad, stariji od bića, i koji pokušava biću da se nametne.

Sve ono »starinsko«, sav onaj konzervatizam, u poeziji V. Massuke otuda je: iz ovoga apriornog sklada, iz ove »pismenosti« njegove. Teško da (u tome smislu sklada, punozvučnosti) ima mnogo pismenijih pesnika od Massuke; ali pismenost njegovoga muziciranja, u jeziku, punih skladova, uz primenu lakih sinkopa i još tiših, još nenametljivijih kadenca, koje su blage blagošću najblaže (utešno-milozvučne) ruke, one koja je »zvuka puna«, i koja je, u toj milozvučnosti, meka kao *somot,*[52] prelazi preko

[52] U pesmi *Ruka (Stihovi):* »Gde je tvoja uska, tiha ruka, / puna zvuka dok niz kosu klizi, / puna reči kad se oko struka / svije, / kad se poput vitog luka /

bića, ne zadržava se u njemu, čak ga bitnije i ne uznemiruje: to je *odviše velika pismenost za nepismeno biće.*[53] To je odviše lako osvojena i očigledna skladnost za *biće koje ne može da sledi V. Massuku u ovoj milozvučnosti,* i da tu zaboravi svoje »podzemne

slije s mojim telom? . . . / . . . / Gde je tvoja tiha ruka vita, / da na somot oslonim se njen, / pa da slušam kako šumno hita / njenom krvi moga bila sen, / kako čezne gladna, nikad sita, /—/ da izljubi pore moje sve, / šapućući ime moje? / Pun sam zvuka tihe ruke tvoje, / pun nežnosti i njene i svoje, / i nje željan, željan nje«. — Iako je tu ovaj »somot«, ideal malograđanskog siromaštva, sinonim malograđanske »otmenosti« koja traži mekotu *(»somot«)* utoliko više što *podzemni glasovi* nezadrživije prodiru do njene svesti (uprkos svim utišavanjima i uprkos mitologiji malog bola u malom životu), — i to još u nespretnom stihu: »da na somot *oslonim* se njen«, — ipak ne postoji, u desetercu, druga pesma takve mekote melodijske linije koja ne dozvoljava dublji potres ni u inače za V. Massuku neuobičajeno naglom prelasku, pri kraju pesme, na deveterac i osmerac i, u završnom stihu, na prigušenost sedmerca. (Ta skraćivanja stiha, na kraju pesme, kao da su i ovde iznuđena potrebom da se, nekako, pesma završi. Uopšte, V. Massuka je pesnik koji *daleko spretnije ume da otvori nego da završi pesmu;* to je možda udes njegove »intimnosti« koja je lak dodir, slutnja, dakle prve strofe ili, još češće, prvi stihovi, — samo jedan *trenutak,* ali koji zato ne zna za razvoj, i ne zna za završavanje: intimizam kao psihologija lakog dodira, polu-nalaženja polu-šapatom, ali ne i stvarnog nalaženja u kome je *celina* i ispunjenje odnosa: i početak i kraj, a ne samo početak. Intimizam, koji odbija stvarnost, želeći samo lako dodirivanje kojim se stvarnost ne uzima pa zato ona *neprestano počinje,* da se nikad ne ostvari. Intimizam je odbijanje stvarnosti ali i ostvarivanja, i u tom smislu i neznanje kraja. Najviša mera izveštačenosti zato je na kraju Massukine pesme.)

[53] To će da ugrožava najznačajnije Massukine pesme. Donekle je to, verovatno, i posledica duge borbe sa »ukočenom, krtom stabljikom« njegovoga duha koji ga je osuđivao na teške rogobatnosti, pa možda ovu »pismenost« njegovu, koja prati uzastopce lakoću fraze, treba čitati u kontekstu njegove neposredno-diskurzivne lirike, pa i onih pesama u kojima je ta diskurzivnost, čiji jezik je tvrd, krt, ukočen, uglavnom potisnut, ali se ipak javi. (Kao u pesmi *Val,* u knjizi *Vedre i tamne noći,* na primer: ». . . I nehotice pljusne pljosticom sjajnom / na suncu što ga preliva i prati, / *a koji* zna kako je slatko sebi *dati* / akordu što se u dubini nija / iz pesme jedne *čiji smisao znati* / nećemo nikad, al' *koji* opija . . .«: sve je muka tipično diskurzivnog duha koji utvrđuje odnose, *muka duha te odnosnosti* koja teško ide, preko *koji, čiji,* kada teškoću podržavaju ove rime *dati — znati,* — i to tako što se, čak, rimuje ovo *slabo mesto* pesme: *»čiji smisao znati«.)* Ali to je pismenost koju zahteva »intimna« lirika onako kako zahteva lakoću, milozvučnost: sama lakoća je uvek »pismena«, a u samom pojmu pismenosti je ideal lakoće. »Intimna« lirika kao lirika mekote, blagosti u njoj, jeste lirika lakoće i, zbog toga, lirika koja mora biti pismena. Ne sme biti nikakve »greške«, ni u kome smislu. Moglo bi se zato reći da je to *lirika pod prokletstvom pismene korektnosti.* Ona je uskraćena, i to teško, za onu dragocenu muku izražavanja koja podrazumeva, ponekad (u odvajanju od rutinskog sloja, kao od sloja površinskog), i najbanalniju gramatičku nekorektnost: ponekad gramatička nekorektnost, »rđavo« pisanje, jeste dobro samog bića: tu, kroz naprslinu u normi,

glasove«, a još manje da svoje živo iskustvo, u vremenu, zatvori u tematske pesme Massukine kojima je on objavljivao, kao u lakoj, brzo prolaznoj pauzi između dva blagozvučja svojih skladova, da »Apokalipse je zavladao strah« (»na tamni narod tvoj pao je strah; / sem Boga, zemljo, svi se svega boje«), i kada, u tom

u rutini, ono kao da pronalazi napor, a kroz napor kao da se navešćuje. Kod Massuke javi se magija lakoće, kao u pesmi *Vizija (Vedre i tamne noći),* koja zavređuje da bude pročitana: »Ja vidim: noć će vedra biti / i mesečine puna sva. / Okolo mene sve će spiti; / nada mnom njezin lik će bditi; / a smešiću se ćutke ja. /—/ I zaklopiće oči moje / njen pogled i njen mladi smeh. / Al' još — pre no se večno spoje — / dići ću malo kapke svoje / da vidim kako srećan beh. /—/ I zadnjom svešću piću, piću / zenicom žednom s oka njoj / život, što na tom svetu sniću. / I, neprobuđen, prenet biću / iz sna u život novi svoj«. Sigurno je da je to jedan od najpoetičnijih trenutaka njegove »intimnosti«: zaista, jedan zvuk kao samo jedna kap. I nešto bezazleno, što je možda i u naivnosti onoga rimovanja *sva — ja, njoj — svoj,* kao u libretima za operete, i što primorava na promenu reda reči u rečenici; i, kroz sve to, nešto tiho-pevušeće. (Na samoj granici šlagera, sme li se to reći, ili se to samo *danas* tako čini: ako se i velike duševne stvari vremenom nađu na putu ka krajnjoj lakoći, šta ostaje za ova pevušenja? Kao da je »šlager« u samom ovom pevušenju. Njegova budućnost.) Jedna lakoća, dodir s lakoćom. Ali, ipak, odviše nešto organizovano. Odviše opismenjeno. Veoma »književno«. Crnjanski, koji je u svom »eterizmu« u nekoliko trenutaka *Lirike Itake* bio veoma blizu lirske »intimnosti«, spasavao se od preterane lakoće »ulicom« koja mu je ipak doticala iz »političke« (anarhističke) njegove poezije u istoj zbirci: izvesnom humornom, ironičarskom, »komedijantskom« notom koja, ako i nije bila uvek u slici, neposredno, bila je u izvesnoj »gluvosti« što vreba iz njegovog inače meko-lelujavog stiha, iz pauza koje su i dublje i trajnije no kod Massuke, iz pomalo ekspresionistički razlomljene linije i, najzad, iz izvesne »nepismenosti« koja unosi spasonosni otrov ulice.

Interesantan je, u ovom krugu problema pismenosti i bića, susret V. Massuke sa Crnjanskim. Prikazujući Crnjanskov roman *Seobe (Misao,* 1929, XXIX, 223—224; v. u knjizi *Utisci i razmatranja),* on je osetio da dobar stil ne mora biti i stvar »lepog pisanja«, da se »i rđavim pisanjem može dati dobar stil«. Za njega, pisanje M. Crnjanskog je »rđavo pisanje«: »teško se može u nas danas naći nešto tako rogobatno, ispremetano, natrpano, mucavo, kao što su u najvećem broju slučajeva rečenice ovoga dela«. On je, čak, ostao u uverenju da se roman *Seobe* mora čitati »sa nužnim ispravljanjem pogrešne interpunkcije, koja ništa za stil nije nužna, jer su rečenice i bez toga dovoljno zamršjane i naporne«. On je, takođe, verovao da se Crnjanski »ponavlja, dopunjava, vraća, retuširа, osećajući da linija ne ide pravo i sigurno« zato što se »muči *kako* da to učini. On je od onih slikara kolorista koji su rđavi crtači, iako vide oblik plastično i tačno. On zato strahovito ćapka, utrpava boju u boju, premazuje«. (Pred Crnjanskim, 1929, V. Massuka je očito u istom stavu kao pred J. Bijelićem, deset godina ranije, 1919.) Ali je, ipak, osetio da sve to odgovara materiji romana, i što se sama sudbina, koju roman kazuje, ili ona »atmosfera« koju je naznačivao kao »glavno lice« romana, upravo tako i ostvaruje, postajući i stvarnost teksta. Međutim, dalje od toga nije išao: to je za njega bio jedan »slučaj«, u suštini paradoksalan; on kroz njega nije naslutio epohu »ružnog«, agoniju akademskog estetizma kome je sâm

strahu od Apokalipse koja je već došla, koja se zbiva, u ljudima, u podzemlju samog čoveka, u biću,

sluša se samo izbezumljen muk,
i ponornica sunovrata čuje

(u pesmi *Sadašnjica, II),*[54] ali kada se V. Massuka predavao svom lakom, tiho-pevušećem sinkopiranju, pribegavajući smenjivanju

pripadao, doba koje deformacijom crteža i rukopisa pokušava da oslobodi stvari i bića živog sveta, od ukočenosti akademizma s kraja veka i njegovog umrtvljujućeg »znanja«. On nije stigao do *znanja neznanja*, onoga koje ide preko naučenog, iz otpora bezotpornoj, i umrtvljujućoj, veštini. Ostao je opsednut veštinom (»pismenošću«), kao i naraštaj Dučićev. Intimistički ideal lakoće u tome ga je podržavao.

Uostalom, stil kao »dobro pisanje«, u smislu ovoga sasvim prezrelog akademizma, jeste i zla kob njegove proze *(Po tragu,* pripovetke, biblioteka *Naša knjiga,* kolo II, knj. 17, izd. *Geca Kon,* Beograd, 1935), koja se koleba između psihološke analize i sentimentalizma, najčešće završavajući u sasvim površnom feljtonizmu: to je uvek prisebno sprovođenje ideje, lagano zaokruživanje celine, sa očito prisutnom težnjom da se izazove »efekat«, jedno standardno, »korektno« pričanje, bez stvarnog iznenađenja i izrazitosti, jedan tekst koji nema vlastitog života, tekst najčešće malokrvan u svojoj đačkoj »korektnosti«. Pokušaj da se dođe do više života unošenjem provincijalizmama (takozvane realističke »lokalne boje«) u dijaloge, pa čak da se i »narodski« (smederevskim govorom) napiše čitava priča, — kakva je anegdotska feljtonska crtica *Pismen svet,* — ostaje stvar što se ne oslobađa velike usiljenosti. Tu ima nečega od upornog a uzaludnog *oponašanja* duha i sveta nepismenosti, što će doći do izražaja i u njegovim dramama *Stanica, tema sa varijacijama, jedan čin* (preštampano iz časopisa *Misao,* Beograd, 1927) i, možda i više, u *Čovek snuje . . ., drama u četiri čina,* Beograd, 1927, u kojoj je pokušao da se ostvari kao tumač seoskog sveta. Realizam, koji on traži od govornog jezika, ne daje mu se onako kako mu se ne daje ni taj jezik i otuda je tu stepen usiljenosti velik. Jedini jezik V. Massuke bio je jezik »pismenosti«, gramatički korektan i sa malom životnošću. »Intimnost«, koja neće živi svet, ne može da hoće živi govor; kao što se povlači iz sveta u sobu, tako se povlači i iz živoga govora u sholastičnost i akademizam književnog pisanja, koje je, međutim, utoliko skladnije ukoliko je mrtvije.

[54] Iz 1928; *Odblesci u vodi.* — Treća, završna, pesma *Sadašnjice* je čak poziv na pobunu (»Dignite čela, ponižení!«), traženje da se oglasi »savesti naših uprljani glas«; to je stav u ime »prevarenog pokolenja«, koje je iznelo rat na svojim plećima, i koje je romantičarski verovalo u svoju sjajnu budućnost, ali je osuđeno da otkrije invalida na štakama, i kraj njega ratnog bogataša, kao što se to dogodilo, po neumitnosti nepodmitljivoj, i jednome Aleksi Šantiću. (Uostalom, V. Živojinović je, u času završetka rata, kao i Šantić pozivao na radnu mobilizaciju, — da se uzore plugom nova brazda: pod pseudonimom *Velmož,* aprila 1918, on je objavio u beogradskoj *Epohi* (I, 4) pesmu *Naš dan — vizija:* »Ti, pluže, snažno i spokojno ori! / Za nama naše smanjuju se senke«.) Ovo razočaranje, u stilu »prevarenog pokolenja« («Umalila se Prošlost; k'o u suton /

stihova različitih dužina i učestanijem otvaranju cezura u stihu, sa naglašenijim (ali nikad stvarno opasnim) cezurama u opkoračenju:

O, kako bi dobro bilo,
kada bi, / daleka, / ti
/ došla, / i na svoje krilo
/ spustila glavu moju umornu, / da zli
/ duhovi u njoj uljuljkani budu?

dalekog brda senka. Bože moj! / Je li poniranje naše to? Pregnuća uton? / Klonuli, zemljo sustala, mir tvoj?« — *Prevareno pokolenje; Odblesci u vodi),* sigurno je delo jedne velike nade ali ne manje i jednog slepila i gluvila: onog koje nije ništa drugo nego previđanje misli i opomena Dimitrija Tucovića: pesnici tipa V. Živojinovića-Mussuke (istorija to potvrđuje) nisu prevareni 1918, nego još pre 1912/13, i *to ne od drugih nego od samih sebe:* Dimitrije Tucović je bio jasan i proročanski glasan. Ovaj duh »prevarenog pokolenja«, međutim, van svake sumnje nosi u sebi »razočaranje« jednog Sime Pandurovića, koji nije samo mogao no koji, više no očito, *nije hteo* da vidi istinu (ipak, V. Živojinović je uređivao sa njim *Misao).* Otuda, njegova knjiga *Stihovi* (koja ga najpotpunije i *najpreglednije* predstavlja), posle *Sadašnjice* donosi *Zimski san,* poziv na spavanje: »O, spavaj! — Noć je. Ko se budi, / on drsće snom i traži san«. V. Živojinović-Mussuka, posle toga, samo je drhtao snom: prestao je tako reći pesme da piše, a svakako prestao je da ih objavljuje. (Objaviće, posle ove knjige, samo još pesme u *Književnosti,* 1951; v. u knjizi *Pesme,* u izdanju *Prosvete.)* Stigao je, međutim, da svoj duboki *psihički* konzervatizam uobliči, u jednom času, i ideološki, u pesmi *Vraćanje* (pretposlednjoj u izboru *Stihovi):* prevodilac Šekspira *(Antonije i Kleopatra, Zimska bajka, Kako vam drago, Nenagrađeni ljubavni trud, Julije Cezar, Romeo i Julija),* zatim Šilera *(Don Karlos)* i Getea *(Egmont* i *Lirske pesme),* Hajnea *(Put ka Harcu, Fiorentinske noći),* Bomaršea *(Seviljski berberin),* pa čak i libreta za opere (Musorgskog, Rimskog-Korsakova i Rosinija), on je tu stihovao, na kraju svoje pesničke karijere »intimiste«, *ideološku parolu »vraćanja« iz »tuđinstva«,* moleći se vetru sa svojih »rodnih« planina da mu »opletu duši ljuljku, ljuljki zvuk«, onaj što je »priprost, bez šara, i čudan prostotom«, šapćući: *»Hajdemo natrag!«* (»operi talog tuđinski iz grudi, / poljubi grudu svoju srcem svim«), i u potpunom protivurečju sa osnovnim svim stavom pesnika »diskretne, intimne lirike« koji se gasi u sutonu sopstvenog bića i sna i koji je skroz nepomirljiv sa ideologijom »poljubi-rodnu-grudu«. On je intimističko samoljublje a ne ljubljenje »rodne grude«, onaj što će morati da čuje, još pre knjige *Stihovi,* kako su mu reči »stare« (»Nama kažu danas da nam stih ne zvuči, / Da su reči naše stare, / da drugače danas vetar huči, / drukče bole i drukče krvare / rane. . .«, — *Poruka sebi,* pesma završna u knjizi *Stihovi).* Tu će on, u ovoj *stihovanoj polemici* sa duhom i sluhom novoga vremena, — i ne mnogo daleko od intonacije Rakićevih oproštajnih stihova, — reći kako ne traži ništa više no da kaže šta ga boli (»možda vetru, možda šumu kiše, / možda nekom ko te voli, / možda nikom: tuzi što te skoli«), i tako će, posle patetičnih stihova iz svoje *Sadašnjice,* da se vrati »intimnosti« kao ispovesti kiši, i vetru, odnosno »nikom«: intimistički krug se tako zatvorio: u jednom trenutku bludni sin koji se vraća »grudi«, on se

(Tišina, bura i čežnja).[55] U ovim (i ovakvim) njegovim kadencama nema »duhova zlih«; te kadence, to su zastoji, ali laki, ali bezopasni, u oticanju stihova; to je laka zanesenost koja, međutim, neće izbaciti biće iz određene ravnoteže i određenoga, blago usporenog, melanholično-uspokojavajućeg ritma. To je bezopasno izazivanje duhova zlih poremećaja utvrđene melodijske linije, ono koje tu liniju sasvim lako uznemiruje, koliko da ona dođe do svoje uzdrhtalosti, ne bi li zazvučao onaj sasvim prigušen njen ton, šaputanjem.

V. Massuka je otkrio da je kadenca jemstvo šaputanja; da pomeranje cezure i promena dužine stiha vode šapatu koga teško

neumitno vraća »nikom«, s tim što taj »niko« neće više biti ni »rodna gruda«, ni milozvučje (»mali život taj«), nego *potpuno ćutanje*. Tu je utonulo i pesništvo V. Massuke, njegova »sadašnjica«, zajedno s »prevarenim pokolenjem«, zajedno s *Dušanom Vasiljevim*, koga je on viđao, ponekad, kad dođe u redakciju *Misli*, iz svog Banata (iz svog očajanja i ogorčenja), i koji se upleo, u jednome trenutku, i u njegove stihove u pesmi *Epilog*, tako da je ta pesma svojevrstan susret Pandurovića i Vasiljeva: »Znam samo da sam plivao u kal, / i da sam bio sâm; i da su stvari, / prljave, gadne, sručene u val, / tukle me, grizle, davile i sekle, / i da je retko bio sunčan dan, — / i da su neke nezlobnice rekle / da je to raj naš, naš predobri stan«. (Inače, V. Massuka je napisao predgovor za *Izabrane pesme* D. Vasiljeva, u izdanju *Srpske književne zadruge*, 1932, u izboru Živka Milićevića, koji je odstranio sve pesme izrazito revolucionarnog nadahnuća.)

[55] Pesmu *Tišina, bura i čežnja* V. Massuka je štampao u *Misli*, 1. decembra 1919 (knj. I, sv. 3): najbitniji izraz svoje intimističke lirike, koji je ujedno i izraz najveće njegove samosvojnosti, on je našao neposredno po prvom svetskom ratu. Kasnije, tokom čitavog svog pesničkog rada, on taj izraz nije vidnije razvijao i, što je još značajnije, taj izraz se upadljivo ređe javlja od pesama sa »klasičnijom« strofom, ili bar stihom, iako je najbliži osnovnom duhu njegove poezije. Tako se evolucija njegove lirike, viđena u književno-istorijskom kontekstu, *ne podudara* sa njegovom pesničkom hronologijom: navođenu pesmu *Epilog*, s pandurovićevskim stihovima, — sa onim trenucima odjeka na Vasiljeva, — napisao je pošto je već bio osvojio ovaj svoj izraz; a pesmama diskurzivnog govora, koji je bukvalno uništavao svaku poeziju, a ne samo ovu liriku lakih naznačenja, predavao se takođe posle 1919, pišući ih u isto doba kad i pesme »intimnosti«. Tome treba dodati i neke pesme koje predstavljaju potpuno zastranjenje od osnovnog njegovog pesničkog problema i osnovne linije: takva je pesma *Kraj čaše* (iz 1920; *Vedre i tamne noći*), regresija u romantičarsku anakreontsku liriku i stih: »Ovde pokraj stola, gde se vino smeje, / Ovde oči tvoje lepe daj mi sad, / Da rashladim usne koje osmeh greje / I rasplamtim srca uspavani jad. /—/ Treznome mi nikad, možda, ne bi došla: / Nije svakom dato sreći *svojoj doć'*! / *Al' na poziv moje čaše ti si pošla* / I donela sreće jednu dugu noć«, i takva je pesma *Devojče u polju*, napisana u odjeku na folklornu liriku: »Primite me, travčice, / uzmite me, biljke, / u splet svoje kosice, / u stručke i naviljke; / da i meni osice / i nebeske rosice / prašnik isisavaju; / da i meni čavčice / kljucaju ožiljke; / da se, k'o uz stubice, / mnome veru bubice . . .« (Obe ove pesme V. Massuka nije uneo u izbor pesama *Stihovi.*)

ima u ujednačenosti simetričnog stiha. On je negovao simetričnost (čak i više od ovih lakih iskušavanja asimetrije), ali ju je i oprezno napuštao u slavu šapata. On je otkrio da sklad, kao milozvučnost, šapuće; da je on prognan iz sveta iole glasnijeg govora, u kome je nekada bio mogućan: da je iz sveta prešao u ovu »intimnost« kao u zaborav sveta, kao u gašenje »sebične svetlosti«, u ove polutamne prostore šapata. Nekada glasan, da sada, onemogućen u svetu, taj sklad može biti samo šaptav i, u šapatu, lako zagrcnut.[56] To su najviša i poetski najznačajnija njegova otkrića. Rimovanje, u ovom dozivanju sklada kroz zagrcnuti šapat, ponekad se podudara sa kidanjem stiha (u navedenoj strofi: »daleka, ti« — »da zli«), i to tako što reči koja se tu rimuje prethodi zastoj, cezura (ovde, i u više sličnih slučajeva, istaknuta i interpunkcijski), što čini da pregib, između dva stiha, bude nešto izvijeniji, ali nikad preko mere dozvoljene idealom uspokojavajuće mekote što ide i do zamiranja doživljaja (neporečnog sentimentalizma), i do zamiranja izraza, kad osnovni stih, kao nosilac asonantnosti, sve očiglednije izbija u prvi plan, pa su odstupanja od njega sve manja (a razlika u dužini stihova sve neupadljivija): strofi sa naglašenijim kadencama, i sa smenom stihova 8 — 7 — 8 — 12 (5+5+2)[57] — 11, posle

[56] Otuda i nema doslednije ni punije »intimne« lirike u poeziji između 1903. i 1914: jedini izuzetak su pojedini trenuci u »dekadentskoj« poeziji (ranog Pandurovića, retko i Disa) ili, izrazitije, u poeziji kroz koju se, poslednjim talasima, produžavao romantizam, i koja se stvarala na rubovima osnovne pesničke struje vremena (od nekih časova Milete Jakšića, preko tek jedva naznačenog Avda Karabegovića Hasanbegova do patrijarhalno-malovaroškog Velimira Rajića i S. Lukovića, regresijom ka duhu Jovana Grčića-Milenka). Ni parnasovci ni idejni simbolisti ne mogu biti pesnici »intimisti«. Između njih i ideala »intimne« poezije jeste njihova statična, samodovoljna forma. Intimizam je mogućan u zatvorenoj formi, ali on sagoreva, kao noćni leptir na vatri žarke svetlosti, na »sjaju« ove forme koja neprestano sebe *ističe* i koja ostaje *vidna u prostoru*. Otuda njegova *prava* priroda kao da zahteva izvesno otvaranje forme. On ne može formu potpuno da otvori, jer je poluglas: ni otvorenost ni zatvorenost, ali se posvećuje ovom *kolebanju*, kao u slučaju najbitnije pesme intimizma V. Massuke *između otvorene i zatvorene forme*. Njegov duh, kao duh kolebanja u svemu, i tu zahteva kolebanje, kao slabost ili neodređenost u njoj. *U versifikaciji* ovog duha, između prvog i drugog svetskog rata, V. Massuka je ostao nenadmašen.

[57] Ovaj dvanaesterac (»spustila glavu moju umornu, da zli«) kao da se mora pročitati ovako: 5+5+2, a ne 7+5, kako bi mogao biti pročitan sâm, istrgnut iz pesme; opkoračenje, kojim se prelazi sa prethodnog stiha na njega (»i na svoje krilo / spustila glavu moju umornu . . .«), i u kome je cezura pojačana kadencama prethodnih stihova, *iznuđuje* ovakvo čitanje.

strofe 12 — 11 — 9 (u kojoj osetno opadaju dužine stiha) sledi strofa (završna) 9 — 8 — 7 — 8 — 6 — 6:

Pa onda, za večeri jasne,
uz vedre odjeke kasne,
da tiho, da tiše spim,
dok trne sumrak i sjaj,
i dah, i dah moj s njim.
Pa noć. Pa mir. Pa kraj.

To je, na kraju, potpuni trijumf stiha asonantnosti, u doslednoj simetričnosti: *osmerac,* najavljen ranije, u prelomu sa sedmercem, obnavlja se (u istoj smeni sa sedmercem); dva šesterca, koja dolaze u završna dva stiha pesme, jesu izraz punog zamiranja, ali u punoj asonantnosti, i to u likovanju simetrije kao najprimitivnije podudarnosti (pojačane krajnje podudarnim, zvučno nametljivim rimama): »i dah, i dah«, »Pa noć. Pa mir. Pa kraj« (ponavljanje istog *Pa* i istog oblika rečenice). Kadence tu više nema na kraju stiha, opkoračenja (sa cezurom) napuštena su: to je smirivanje. Kad se javi unutar stiha, onda je ona umanjena ponavljanjem istog: u spregu reči »da tiho, da tiše«, ili »i dah, i dah moj«, kao i u poslednjem stihu (u njemu posebno) ima kadence, ali ima i simetričnosti. Kadenca (cezura) tu završava u svesti o savršeno podudarnom, i čak je funkcija njegova: laki nemir koji ona ovde nosi potpuno se gubi u miru simetrije.

To je kraj: smirivanje u simetriji. Simetrija nas nije zaboravila: simetrija, poslednje utočište duha obuzetog slabošću. *Simetrija kao iluzija harmonije.* Simetrija protiv »izbezumljenog muka« kao krilo žene (daleke) protiv »duhova zlih«: ako se ne sreću čovek i čovek, u obezljuđenom svetu, sreću se čovek i list:

Zakružio je list u tihom letu
i takao se grudi mojih, žut:
k'o da ne beše mesta na tom svetu
drugog za njegov bol i njegov put

(Na šetalištu, I).[58] Ako se svako svakoga boji (pa je i samoga boga obuzeo užas pred čovekom), i ako se čovek užasava čoveka u sebi, kao besnog psa, nalaze se ovi zvuci u ovoj skladnosti s

[58] *Odblesci u vodi*

onu stranu sveta, i koja je zaborav sveta, skladnost »intimnosti« kao unutrašnjosti u kojoj traje, uprkos svemu, večnost: »duh stare gospode Getea, Vergilija, Petrarke«,[59] ali i skladovi »nežne istorije jedne devičanske duše« o čije *dve ruže,* pobožno sakrivene u staru knjigu, pisao je sentimentalistički V. Massuka u 1920, nimalo sentimentalnoj godini.[60] U trenutku kada je on ispisivao,

[59] U prikazu knjige pesama Trifuna Đukića *Ovenčani san* (Beograd, 1930); v. u tekstu *Poezija T. Đukića,* II, u knjizi *Utisci i razmatranja.*

[60] U pesmi *Dve ruže, (Vedre i tamne noći):* »U staroj knjizi dve crvene ruže: — / Juče u tvojoj vid'o sam ih ruci. — / Na smrt si ih osudila, tihu i laganu, / da bi ih otrgla od prolaznosti i spasla im večnost. / . . / Dve crvene ruže u staroj knjizi / Nežna istorija jedne devičanske duše. / Suza bi da kane na njih. — Ja nemam ruža / da ih zakopam u staru knjigu, i znam / da nema ruža koje, venući, pričaju o meni«. — Motiv je interesantan za V. Massuku: želeći da nešto spasemo za večnost, osuđujemo ga na smrt. Nežna, devojačka duša, nije li tako jedna surova duša? I nije li sâm V. Massuka, veran starim skladovima, mogao tu negde da se upita o krajnjem ishodu i značenju te vernosti? Ali ništa od toga: sve je završilo u sentimentalističkoj njegovoj žalopojci što nema ruža koje bi, venući, pričale o njemu.

Ipak, ako se želi doći do konkretnije istorijske situacije i ovoga sentimentalizma i intimizma, čija je on neumitnost, pesma *Dve ruže* pruža dobru priliku: objavljena je u *Misli,* u istome broju (od 16. novembra 1920, knj. IV, sv. 4) za koji je Sima Pandurović, zagovornik »intimne, diskretne lirike«, napisao uvodnik *Pred Konstituantom.* U tome tekstu on protestuje što se dve godine, po ratu, odlagalo sa Konstituantom, zbog čega su i mogle »sve separatističke anacionalne i antidržavne ideje da uzmu maha, jer je autoritet državne vlasti bio nikakav«. Najveći njegov strah je strah od revolucije. Jer, »nikad vlast kapitalizma nije tako brutalna kao danas i nikad potmulo nezadovoljstvo protiv društvene nejednakosti nije bilo toliko opravdano i tako duboko. Otuda kod prevarenih, potčinjenih i čistijih elemenata i odlaženje mnogih u ekstremnu levicu; (. . .) otuda snage komunističkih i ‚boljševičkih ideja', a to je ono što je (. . .) najopasnije. Jer profesionalni revolucionari i bukači po zanatu nisu mnogo opasni. Opasno je onda kad revoluciju počnu priželjkivati ili propovedati uvređene i pritisnute mase zdravog elementa i čiste inteligencije«.

Ali, otuda je Sima Pandurović, suočen sa onim što je »opasno«, ideolog »diskretne, intimne lirike«, na koju je uporno upućivao i u *Misli* a ne samo u predgovoru za *Vedre i tamne noći* V. Massuke, kao na »onu vrstu intimne poezije, lirike koja je uvek izraz onoga što čini naše unutrašnje i diskretne bolove ili zadovoljstva«, i koja »nije ni malo pragmatična; ona se ne zalaže za izvesan cilj, jer je daleko od sviju tih apstrakcija, koje sa čistom poezijom nemaju mnogo veze«. Anti-pragmatizam te »čiste« lirike Sime Pandurovića (koja je čista jer je intimna, a intimna je jer je posvećena unutrašnjim i diskretnim bolovima ili zadovoljstvima) jeste, međutim, savršeno pragmatičan: *za njega,* Simu Pandurovića, *»dve ruže« V. Massuke 1920. rastu »pred Konstituantom«.* Zbog toga je on, u istom predgovoru, pisanom u slavu ove, »čiste«, lirike, poredio stanje u književnosti tog trenutka (1922) sa stanjem posle 1870 (posle Svetozara Markovića), objavljujući krstaški rat »novoj estetici« kao *političkoj* zaveri protiv

milozvučnim ritmovima, i njišući se između rima *žut — put*, ovakve svoje sentimentalističko-melanholične skladove, vodila se borba za sklad, kroz najznačajnije pesnike srpske poezije, od Vinavera i Rastka Petrovića do M. Nastasijevića. Nijedan od tih pesnika, toliko inače međusobno različitih, nije lišen žudnje za skladom; ali nijedan od njih nije mogao da se nađe tamo gde je pokušavao pesnički da opstane V. Massuka: u uverenju da sklad ide iz sklada, i to ne samo zato što niko od njih nije mogao da dođe do onoga »sklada u osećanju« na koji je pozivao V. Massuka, pozivajući na »pravilnosti stiha«,[61] nego u prvom redu zato što su svi oni tražili sklad u živoj stihiji nesklada. V. Massuka nije čuo glas nijednoga od njih; ali je zato ushićeno otkrivao kako je Trifun Đukić »nenačet kiselinama koje su dovele do opšteg moralnog oksidiranja«, oduševljen pri tome što tkivo Đukićevog stiha punih dvadeset godina »teče iz iste pređe i provodi se kroz isti čunak«,[62] kao da se za tih dvadeset godina nije u svetu sklada, misli, morala i sluha desilo baš ništa što bi

»čiste«, odnosno nepolitične lirike: »Nekoliko paralelnih oznaka između naše današnje književnosti i one posle 1870. godine pokazuju da srodnost pomenutih uzroka i posledica doista postoji. Kao što se onda u ime ‚novoga doba' i ‚nove nauke' ustajalo protiv dotadašnje književnosti, tako se i danas, opet u ime ‚novoga doba' i ‚nove nauke', pokušava ustati na sve što danas predstavlja našu književnost kao umetnost. I onda, i danas, ‚nova nauka' stvarno nije nikakva nauka, nego jedan politički pokret koji je i onda dolazio, kao što i sada dolazi, iz Rusije, možda i Azije, sa neinteligentnim obožavanjem Istoka i sa mistično-besmislenom glorifikacijom najmutnijih ideja u potpuno zadimljenim glavama. Razume se da nije prosta slučajnost što se ova dva momenta, tako udaljena u vremenu, dodiruju po svojim simpatijama i antipatijama, po pobudama svojih predstavnika u literaturi i po ciljevima i metodama svoje akcije. Taj paralelizam je karakterističan i po onoj mržnji na estetizam; i kao što je u doba Svetozara Markovića propovedano ‚uništenje estetike', tako se to uništenje iz izvesnih krugova traži i sada, samo pod prividom borbe za ‚novu estetiku' o kojoj još ništa niko nije rekao niti nagovestio ma i u najopštijim crtama. Sve se to vršilo i sve se to sada radi sa vrlo naivnim i nezgrapnim frazama o čoveku koji treba da dođe, o humanizmu, o potrebi da književnost i umetnost budu više čovečanske, svečovečanske, kosmičke, i sve to u ime novog vremena, napretka, slobode, prevrata, lične afirmacije i društvenog dobra. U svemu tome ima vrlo mnogo sumnjivih teorija, ali ni malo iskrenosti i suštine. Velika većina tih produkata je čisto političke prirode i sa pravom književnošću ona ima samo nametnute ili izmišljene veze«.

[61] »... sklad ne potiče iz pravilnosti stiha, nego je, obrnuto, pravilnost stiha samo nužna posledica ostvarenog sklada u osećanju« (u prikazu knjige *Ka visinama* Trifuna Đukića, Beograd, 1928; v. u knjizi *Utisci i razmatranja).*

[62] U prikazu knjige *Ovenčani San* Trifuna Đukića.

moglo da prekine tu pređu, ili bar donekle da izmeni ritam tog čunka koji proizvodi sonete po ugledu na Prešerna i pod čuvarnim pogledom Getea koji je, istina, napisao mali broj soneta ali je izrekao, u pohvalu soneta, čuvenu svoju reč: »In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, / Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben«. Samo, za V. Massuku Geteov poziv na ograničenje nije poziv na snagu, nego poziv na slabost: na usvajanje, uz najmanja ogrešenja (ona koja zahteva šapat), već osvojenih ograničenja i zakona, kao zida protiv »izbezumljenog muka«.[63]

Intimizam (onaj koji su negovali posle prvog svetskog rata i drugi pesnici, ali koji se kroz V. Massuku možda *najdoslednije* izrazio), ipak je, pre i posle svega, pokušaj emigracije iz sveta »izbezumljenog muka« u unutrašnjost, u ono što je najprisnije (»intimno«) pesnikovo, ali što bi imalo da počinje tamo gde prestaje svet: to nije stvar *ličnosti*, koja je *svetska* ličnost i u svojim bekstvima od sveta, — čak tada, možda, i najviše, — nego je to neka apstraktna unutrašnjost kao vakuum u svetu i vremenu, unutrašnjost u koju kao da se iz sveta povukla večnost večnih skladova koja strpljivo čeka da ogluvimo i oslepimo za ovaj svet da bismo joj se vratili. To je povlačenje duha pred

[63] U isto ovo doba lomio se Vinaver između sklada i nesklada, tražeći pri tome čak podsticaja i u Geteu: u njegovim pesmama *Urworte* (za zbirku *Čuvari sveta*, 1926; v. njegov tekst *Uvod u Čuvare sveta*, u knjizi članaka i eseja *Ćardak ni na nebu ni na zemlji*, izd. *Francusko-Srpska knjižara*, Beograd, 1938), ali i u njegovoj filosofiji. Samo, za njega je to jedan sasvim drugi Gete. Ne onaj na koga se V. Massuka može pozvati u pohvali soneta Trifuna Đukića, ili u čijoj poeziji može naći obrasce osvojenog sklada, neki *večni* Gete večnog sklada kome se stiže emigracijom iz sveta »izbezumljenog muka«, talasima blage rezignacije, nego »živi Gete«, onaj koji se našao pred *prafenomenom*, kao pred samim krajem sveta, i koga je Vinaver pokušavao da oseti u osnovnom, najprisnijem njegovom doživljaju i moralnom stavu: »Misli ovako Gete: moram da se pomirim sa prafenomenom, prapojavom do koje sam došao (jer dalje se ne može), mirim se rado, jer i to je nešto, to je mnogo i premnogo: znam da sam na granici. *Drugo je to rezignirati se negde usred čovečanskoga, a sasvim drugo ako se rezigniram na granici*« (u članku *Živi Gete, Nova Evropa*, 1932, XXV, 3—4; *Ćardak ni na nebu ni na zemlji).* Vinaverov Gete, to je rezignacija »na granici«; Gete V. Massuke, to je rezignacija »usred čovečanskoga«. Vinaverovog Getea doziva intelektualna radoznalost, razbijanje između stihije i sklada, žudnja za skladom i strepnja može li se on naći i, ako se nađe, može li opstati; Getea V. Massuke doziva ubeđenje da je Geteov *versifikatorski sklad* mogućan i dalje, ali da samo treba zatvoriti oči, uvući se u polutamu svoje »intimnosti« u kojoj nema ni bure ni misli, i da će se taj sklad objaviti. To nije »živi Gete«, onaj »na granici«, nego Gete rastočen u sentimentalizmu i, uz to, *Majstor.*

samim sobom, u lako razboljenu duševnost koja se voli; i to je povlačenje reči pred »izbezumljenim mukom« i »licem praznine« u milozvučje; ali to su, neumitno, pre i posle svega, i dve crvene ruže V. Živojinovića-Massuke, otrgnute iz živoga sveta, da bi bile spasene za večnost, i upravo tako osuđene na smrt, »tihu i laganu«.

Bibliografske napomene /581/ Imenik /591/
Sadržaj svih knjiga /627/

Bibliografske napomene

I — *ISTORIJA BIĆA I JEZIKA* neodvojiva je od istorije *Trećeg programa* Radio-Beograda.

Inicijativom Aleksandra Ackovića, osnivača i tvorca *Trećeg programa*, objavljena je najpre Konstantinovićeva *Filosofija palanke* (1969), a zatim je započeto emitovanje i publikovanje korpusa *Biće i Jezik* (1970). Po Ackovićevoj smrti, 18. juna 1974 (uređivao je časopis *Treći program* do broja 21/1974), redakcija *Trećeg programa* (glavni urednici: Boris Iljenko, od broja 25/1975. do broja 38/1978, i Radenko Kuzmanović, od broja 39/1978; urednik tekstova Radmila Gligić), nastavila je objavljivanje Konstantinovićevog dela.

Tokom dvanaest godina (1970—1981), kontinuirano (izuzetak predstavljaju samo brojevi 10/1971, 13/1972. i 18/1973), u 39 svezaka časopisa *Treći program*, objavljeno je 113 rasprava o isto toliko pesnika srpske kulture, koji su stvarali od početaka veka do 1941, s tim što su pesnici čije se delo produžilo i posle 1941. tumačeni integralno. Neke rasprave posvećene su pesnicima drugih kultura, u prvom redu crnogorske kulture; njihov rad je, u celini ili samo nekim vidovima, nezaobilazan i u srpskoj kulturi.

Iz korpusa *Biće i Jezik* objavljene su dosad, kao posebne knjige, rasprave o Disu i Daviču:

DIS. — Disovo proleće, Čačak, 1971.

DAVIČO. — Pogovor: Jovan Pejčić, »Razumevanje bića i jezika poezije«. — Rad (biblioteka Reč i misao, knjiga 353), Beograd, 1980.

II — BIBLIOGRAFIJA *BIĆA I JEZIKA*

Treći program (Beograd), 7/1970 — 49/1981.

1. ABRAŠEVIĆ, KOSTA. *O »jakobinstvu« Koste Abraševića.* — 1976, VIII, 31, str. 390—415.

2. ALEKSIĆ, DRAGAN. *Trade mark Dragana Aleksića.* — 1972, IV, 12, str. 175—211.
3. ANDRIĆ, IVO. *Uvod u Andrića.* — 1975, VII, 25, str. 199—248.
4. BANJEVIĆ, MIRKO. *Mirko Banjević praiskonac.* — 1976, VIII, 30, str. 449—476.
5. BEŠEVIĆ, STEVAN P. *Nebeska mehanika Stevana P. Bešević.* — 1979, XI, 42, str. 303—325.
6. BLAGOJEVIĆ, DESIMIR. *Nesmotrena zračna pena Desimira Blagojevića.* — 1973, V, 16, str. 295—341.
7. BOJIĆ, MILUTIN. *Dve pustinje Milutina Bojića.* — 1974, VI, 20, str. 218—307.
8. BULI, MONI DE. *Luftbalon u ništavilu Moni de Buli.* — 1981, XIII, 49, str. 339—369.
9. CRNJANSKI, MILOŠ. *Miloš Crnjanski.* — 1970, II, 7, str. 144—199.
10. ČIPLIĆ, BOGDAN, *Bogdan Čiplić uljez u poeziju.* — 1977, IX, 32, str. 427—447.
11. ĆURČIN, MILAN. *Briga deveta tj. Milan Ćurčin.* — 1974, VI, 21 str. 147—188.
12. DAVIČO, OSKAR. *Vera Oskara Daviča.* — 1971, III, 11, str. 277—361.
13. DEDINAC, DIMITRIJE (MLADEN DIMITRIJEVIĆ). *Nedostižni brat Dimitrije Dedinac.* — 1980, XII, 44, str. 395—408.
14. DEDINAC, MILAN. *Milan Dedinac na prozoru.* — 1973, V, 16, str. 225—295.
15. DIMITRIJEVIĆ, DOBRI. *Dobri Dimitrijević u plamenu šibice.* — 1980, XII, 44, str. 436—449.
16. DRAGUTINOVIĆ, RADOSLAV. *Radoslav Dragutinović poslednji trubadur i motika pod Javorom.* — 1978, X, 39, str. 554—572.
17. DRAINAC, RADE. *Amor pacov Rade Drainac.* — 1972, IV, 15, str. 347—411.
18. DRENOVAC, NIKOLA. *Trinaesti apostol Nikola Drenovac.* — 1980, XII, 47, str. 347—381.
19. DUČIĆ, JOVAN. *Gospodin pesnik Jovan Dučić.* — 1972, IV, 14, str. 189—296.
20. ĐONOVIĆ, JANKO. *Janko Đonović iz Crmnice.* — 1978, X, 38, str. 448—470.
21. ĐORĐEVIĆ, MILOŠ. *Treba nešto reći ili Miloš Đorđević.* — 1979, XI, 43, str. 388—401.
22. ĐORIĆ, MILOŠ N. *Pastir ponoćni Miloš N. Đorić.* — 1981, XIII, 48, str. 353—365.
23. ĐUKIĆ, BRANKO. *Priroda na tanjiru Branka Đukića.* — 1974, VI, 23, str. 302—325.
24. ĐUKIĆ, TRIFUN. *Domaća sreća vasionskog putnika Trifuna Đukića.* 1979, XI, 42, str. 326—349.
25. FILIPOVIĆ, DRAGOLJUB J. *Dragoljub J. Filipović i svečana smrt deseterca.* — 1975, VII, 24, str. 365—388.
26. FILIPOVIĆ, VESELIN (BREZNANAC). *Od Breznanca do Filipovića.* — 1978, X, 38, str. 480—490.
27. GLUMAC, ĐORĐE. *Đorđe Glumac hoće da bude naivan.* — 1978, X, 39, str. 535—554.

28. HUMO, HAMZA. *Đenet i jezik Hamze Hume.* — 1977, IX, 33, str. 443—472.
29. ILIĆ, ALEKSANDAR. *Obretenija Aleksandra Ilića.* — 1974, VI, 23, str. 185—228.
30. ILIĆ, DRAGUTIN J. *Ništavilo bez Austrije i Dragutin J. Ilić.* — 1980, XII, 45, str. 425—443.
31. ILIĆ MLAĐI, VOJISLAV. *Vojislav Ilić Mlađi od ubistva do kraljevskog doma.* — 1979, XI, 41, str. 411—444.
32. JAKŠIĆ, MILETA. *Mileta Jakšić sabrat kokošiju i muva.* — 1973, V, 17, str. 432—478.
33. JELIĆ, MILOSAV. *Deseterac-nerasudnik Milosava Jelića.* — 1980, XII, 45, str. 484—499.
34. JERKOVIĆ, DUŠAN. *Odlazak Dušana Jerkovića.* — 1978, X, 38, str. 429—448.
35. JEVTIĆ, ŽIVKO. *Prisustvo Živka Jevtića.* — 1978, X, 39, str. 572—587.
36. JOCIĆ, LJUBIŠA. *Ljubiša Jocić i nevinost gusenice.* — 1977, IX, 34/35, str. 473—528.
37. JOVANOVIĆ, ĐORĐE. *Đorđe Jovanović između »današnjice« i metafore.* — 1980, XII, 44, str. 408—428.
38. JOVANOVIĆ, MILUTIN. *Milutin Jovanović u salonu sa klavirom.* — 1980, XII, 46, str. 345—358.
39. JOVKIĆ, PROKA (NESTOR ŽUČNI). *Tri samoubistva Proke Jovkića.* — 1975, VII, 24, str. 339—365.
40. KOPAREC, RADIVOJ. *Uspomena Radivoj Koparec.* — 1981, XIII, 48, str. 423—429.
41. KORDIĆ, SINIŠA. *Monumentalna skulptura Siniša Kordić.* — 1974, VI, 23, str. 228—275.
42. KOROLIJA, MIRKO. *Pogibija efeba Mirka Korolije.* — 1976, VIII, 28, str. 501—523.
43. KOSTIĆ, DRAGUTIN. *Dragutin Kostić na krilatoj dasci.* — 1975, VII, 25, str. 249—262.
44. KOSTIĆ, DUŠAN. *Drumovanje i kolebanje Dušana Kostića.* — 1979, XI, 40, str. 434—464.
45. KOSTIĆ, LAZA. *Santa Maria della Salute.* — 1973, V, 17, str. 382—432.
46. KOSTIĆ-SELEM, MILICA. *Jauci i pauci Milice Kostić-Selem.* — 1974, VI, 23, str. 275—302.
47. KOŠUTIĆ, RADOVAN. *Stihovi Radovana Košutića ili telo u stiskolju »svetosavlja« i pornografije.* — 1976, VIII, 31, str. 359—390.
48. KOVAČEVIĆ, BOŽIDAR. *Bobo i grešni dijak Božidar (Kovačević).* — 1978, X, 38, str. 377—415.
49. KUKIĆ, JOVAN. *Jovan Kukić i teror siromaštva.* — 1980, XII, 44, str. 428—436.
50. KULENOVIĆ, SKENDER. *Apsolutni krajišnik Skender Kulenović.* — 1977, IX, 32, str. 395—427.
51. LAZAREVIĆ, BRANKO L. *B. L. Lazarević na konju.* — 1979, XI, 40, str. 412—434.
52. LESKOVAC, MLADEN. *»Slučajni motiv« Mladen Leskovac.* — 1979, XI, 43, str. 317—333.

53. LOPIČIĆ, ĐORĐE. *Nedovršeni pesnički zamah Đorđa Lopičića.* — 1978, X, 38, str. 470—480.
54. LUKOVIĆ, STEVAN. *Za Stevana Lukovića milost jedne apatije gluhe.* — 1976, VIII, 31, str. 415—439.
55. MAKSIMOVIĆ, DESANKA. *Desanka Maksimović između naivnosti i samilosti.* — 1974, VI, 22, str. 139—232.
56. MALUŠEV DUŠAN. *Elevatio Dušana Maluševa.* — 1975, VII, 24, str. 325—339.
57. MANOJLOVIĆ, TODOR. *Obrnuti život zmije Todora Manojlovića.* — 1975, VII, 27, str. 259—299.
58. MARKOVIĆ, DANICA. *Kraljica nevesta Danica Marković.* — 1974, VI, 22, str. 95—139.
59. MATIĆ, DUŠAN, *Dušan Matić ili indifference respectueuse.* — 1971, III, 11, str. 361—454.
60. MATIĆ, MITROFAN. *Dogorela voštanica Mitrofan Matić.* — 1979, XI, 43, str. 372—387.
61. MICIĆ, LJUBOMIR. *Sifon-soda-krv Ljubomira Micića.* — 1972, IV, 12, str. 211—250.
62. MIKIĆ, DUŠAN. *Dušan Mikić i »pasivno herojstvo«.* — 1979, XI, 43, str. 422—433.
63. MILIĆEVIĆ, ŽIVKO. *Božanstvo modela i Živko Milićević.* — 1978, X, 39, str. 519—535.
64. MINDEROVIĆ, ČEDOMIR. *Mobilizacija i demobilizacija Čedomira Minderovića.* — 1976, VIII, 29, str. 464—497.
65. MITRINOVIĆ, DIMITRIJE. *Dimitrije Mitrinović zarad praznog ambisa blistavog tvorca.* — 1976, VIII, 28, str. 437—501.
66. MITROV, NENAD. *Makaze Nenada Mitrova.* — 1975, VII, 27, str. 350—371.
67. MITROVIĆ, MILORAD J. *Svinja reformator i trubadur Milorad J. Mitrović.* — 1980, XII, 46, str. 325—345.
68. MLADENOVIĆ, RANKO. *Hajduk na govedu dr Ranko Mladenović.* — 1974, VI, 21, str. 188—237.
69. MLADENOVIĆ, TANASIJE. *Apokalipsa Tanasija Mladenovića.* — 1980, XII, 47, str. 382—413.
70. NASTASIJEVIĆ, MOMČILO. *Momčilo Nastasijević.* — 1970, II, 7, str. 83—144.
71. NIKOLAJEVIĆ, BOŽA. *Bau! Bau! dr Bože S. Nikolajevića.* — 1980, XII, 45, str. 444—464.
72. PANDUROVIĆ, SIMA. *Mala paraliza Sime Pandurovića.* — 1973, V, 19, str. 71—158.
73. PANIĆ-SUREP, MILORAD. *Trpeza Milorada Panića-Surepa.* — 1978, X, 37, str. 327—344.
74. PAUNOVIĆ, SINIŠA. *Nastasijević čita Sinišu Paunovića.* — 1979, XI, 43, str. 333—348.
75. PEROVIĆ, MILOŠ. *Idealna životinja i dr Miloš Perović.* — 1980, XII, 47, str. 329—346.
76. PETKOVIĆ DIS, VLADISLAV. *Vladislav Petković Dis.* — 1971, III, 8, str. 289—365.
77. PETROVIĆ, RASTKO. *Rastko Petrović.* — 1971, III, 8, str. 217—288.
78. PETROVIĆ, SAVA D. (ARMAN DIVAL). *Arman Dival na Kalemegdanu.* — 1980, XII, 46, str. 359—380.

79. PETROVIĆ SELJANČICA, MILORAD. *Milorad Petrović Seljančica ili seljak bez crvenog bana.* — 1980, XII, 45, str. 464—483.
80. PETROVIĆ, VELJKO. *Novo-antejska mitologija Veljka Petrovića.* — 1973, V, 19, str. 188—250.
81. PITOVIĆ, VLADIMIR. *Kamerna muzika Vladimira Pitovića.* — 1978, X, 39, str. 588—597.
82. POLJANSKI, BRANKO VE. *Branko Ve Poljanski ili tragedija balkanske azbuke.* — 1972, IV, 12, str. 250—264.
83. POPOVIĆ, JOVAN. *Jovan Popović, revolucija i ples nad praznином.* — 1975, VII, 25, str. 263—301.
84. PURIĆ, BOŽIDAR, *Sunce slave Božidara Purića.* — 1981, XIII, 48, str. 365—378.
85. RADOVIĆ, ĐUZA. *Đuza Radović od radikalizma do »šatre svakodnevice«.* — 1979, XI, 43, str. 401—422.
86. RADULOVIĆ, JOVAN. *Miloska Venera i Jovan Radulović.* — 1980, XII, 46, str. 380—395.
87. RAJIĆ, VELIMIR J. *Velimir J. Rajić između epilepsije i herojskog tobdžije.* — 1974, VI, 20, str. 307—343.
88. RAKIĆ, MILAN, *Concours poétique Milana Rakića.* — 1973, V, 17, str. 478—538.
89. RATKOVIĆ, RISTO. *Vo imja oca i sina i Rista Ratkovića.* — 1972, IV, 12, str. 285—349.
90. RISTIĆ, MARKO. *Marko Ristić i čudo jedne jedine stvari.* — 1978, X, 36, str. 339—395.
91. RISTIĆ, MILIVOJE, *Milivoje Ristić pesnik sa menicom u džepu.* — 1979, XI, 40, str. 393—411.
92. SAVIĆ-REBAC, ANICA. *Magia naturalis Anice Savić-Rebac.* — 1975, VII, 27, str. 299—324.
93. SIMIĆ, DUŠAN. *Dušan Simić, zvezda s pozajmljenom svetlošću.* — 1980, XII, 44, str. 450—460.
94. SIMIĆ, MILAN A. *Milan A. Simić u gaju cvetnom.* — 1981. XIII, 48, str. 341—353.
95. SPIRIDONOVIĆ-SAVIĆ, JELA. *Nevesta šumskog drveća Jela Spiridonović-Savić.* — 1975, VII, 27, str. 324—349.
96. SREZOJEVIĆ, DUŠAN. *Dušan Srezojević u mreži za ludake.* — 1973, V, 19, str. 159—187.
97. STANIMIROVIĆ, VLADIMIR. *Vladimir Stanimirović zadovoljan i sa malim.* — 1980, XII, 45, str. 500—509.
98. STARČEVIĆ, PAVE. *Bela stranica Pave Starčević.* — 1978, Y 38, str. 415—429.
99. STEFANOVIĆ, SVETISLAV. *Svetislav Stefanović od svečovečanstva do fašizma.* — 1976, VIII, 28, str. 391—437.
100. STOJADINOVIĆ, BOŽIDAR. *Božidar Stojadinović otišao u šumu.* — 1975, VII, 24, str. 388—408.
101. ŠANTIĆ, ALEKSA. *Romantičarsko-religijska svetlost Alekse Šantića.* — 1974, VI, 20, str. 131—218.
102. ŠANTIĆ, JAKOV. *Jakov Šantić i duša simbolizma.* — 1976, VIII, 31, str. 439—455.
103. TARTALJA, GVIDO. *Gvido Tartalja i misterija preobraženja.* — 1976, VIII, 29, str. 441—463.
104. TOKIN, BOŠKO. *Boško Tokin igra uan-step na Strašnom sudu.* — 1981, XIII, 49, str. 323—339.

105. TUFEGDŽIĆ, JANKO. *Janko Tufegdžić i cvet na ivici ponora.* — 1979, XI, 43, str. 348—372.
106. VASILJEV, DUŠAN, *Dušan Vasiljev i poluglasovi levih ekstrema.* — 1976, VIII, 30, str. 385—421.
107. VASILJEVIĆ, ŽARKO. *Žarko Vasiljević ili građanima jedna kašika pre spavanja.* — 1976, VIII, 30, str. 421—449.
108. VIDAKOVIĆ, MILOŠ. *Nesrećni svetlonosac Miloš Vidaković.* — 1981, XIII, 48, str. 378—409.
109. VINAVER, STANISLAV. *Iskustvo lakrdije ili Stanislav Vinaver.* — 1971, III, 9, str. 213—302.
110. VRANJEŠEVIĆ, MARKO. *Pesma uskraćenosti Marka Vranješevića.* — 1981, XIII, 48, str. 410—423.
111. VUČO, ALEKSANDAR. *Aleksandar Vučo ili humor u predsmrtnom tramvaju.* — 1975, VII, 26, str. 195—256.
112. ZOGOVIĆ, RADOVAN. *Prilog definiciji Radovana Zogovića.* — 1978, X, 37, str. 297—326.
113. ŽIVOJINOVIĆ, VELIMIR (V. MASSUKA). *Velimir Živojinović Massuka ili arhitektura malog života* — 1974, VI, 21, str. 237—296.

III — BIBLIOGRAFIJA RANIJIH KONSTANTINOVIĆEVIH RADOVA O PESNICIMA TUMAČENIM U *BIĆU I JEZIKU*

1. BULI, MONI DE. *Moni de Buli.* — Delo (Beograd), 1968, XIV, 1, str. 1—35.
   Rasprava.

2. CRNJANSKI, MILOŠ. *Pesnik pred ogledalom.* — Politika, 13. II 1959, str. 15.
   Prikaz *(ITAKA I KOMENTARI,* Beograd, 1959).

   Lik Miloša Crnjanskog. — Treći program, 1978, X, 36, str. 39—41.
   In memoriam.

3. ĆIPLIĆ, BOGDAN. *Pesnik pod maskom.* U: Bogdan Ćiplić, *LEK OD SMRTI.* Izabrane pesme. — Matica srpska, Novi Sad, 1969, str. 5—11.
   Izbor i predgovor.

4. DAVIČO, OSKAR. *Sunovrati Oskara Daviča.* — U: Oskar Davičo, *SUNOVRATI.* Izabrane pesme. Srpska književnost u sto knjiga, 84. — Matica srpska/Novi Sad — Srpska književna zadruga/Beograd, 1963, str. 7—16.
   Izbor i predgovor.

   O Kairosu Oskara Daviča. U: *PENTAGRAM. Beleške iz hotelske sobe.* Poglavlje »Produžiti bez sebe«. — Forum, Novi Sad, 1966, str. 164—168.

   Čestitka pesniku borcu. — Komunist (Beograd), 26. I 1979, XXXV, 1142, str. 6
   Predavanje održano povodom Davičovog jubileja. Ogled.

5. DRAINAC, RADE. *Rade Drainac ili pohvala mistifikaciji.* U: *PESNICI, II.* Srpska književnost u sto knjiga, 10. — Matica srpska/Novi Sad — Srpska književna zadruga/Beograd, 1965, str. 33—41.
   Izbor pesama i uvodni tekst.

   Egzistencija kao »zvezdana gluma«. U: *FILOSOFIJA PALANKE.* — Treći program, 1969, I, 2, str. 255—521; posebno izdanje 1970; treće izdanje: Nolit (biblioteka Sazvežđa, 74), Beograd, 1981, str. 267—277.

6. JAKŠIĆ, MILETA. *Čovek bez veka.* — Politika, 10. X 1965, str. 17.
   Povodom tridesetogodišnjice pesnikove smrti. Ogled.

   Entropija zemlje kao entropija konačnog odgovora.
   U: *FILOSOFIJA PALANKE,* Nolit, str. 256—259.

7. KOSTIĆ, DUŠAN. *Dušan Kostić: ZEMLJI VOLJENOJ* (Beograd, 1948). — Književne novine (Beograd), 26. IV 1949, II, 17, str. 3.
   Prikaz.

8. KOSTIĆ, LAZA. *Prilog proučavanju poezije Laze Kostića.* — Mladost (Beograd), 1950, VI, 6, str. 510—518. Ogled.

   Veličina i prokletstvo. — Politika, 10. I 1960, str. 15.
   Povodom jubileja Laze Kostića. Ogled.

9. MANOJLOVIĆ, TODOR. *Svetla čudesa zemlje.* U: *PESNICI, II,* str. 97—102.
   Izbor pesama i uvodni tekst.

10. MATIĆ, DUŠAN. *Nepodeljen u vremenu.* — Književne novine, 25. II 1954, II, 7, str. 6.
    Prikaz *(BAGDALA,* Beograd, 1953).

    Dušan Matić: BUĐENJE MATERIJE (Novi Sad, 1959). — Politika, 7. II 1960, str. 16.
    Prikaz.

11. MICIĆ, LJUBOMIR. *Ko je Barbarogenije.* — Treći program, 1969, I, 1, str. 9—22.
    Ogled.

12. MITROV, NENAD. *Nenad Mitrov: pobuna protiv demijurga.* U: *PESNICI, II,* str. 183—193.
    Izbor pesama i uvodni tekst.

13. NASTASIJEVIĆ, MOMČILO. *Iskustvo pesnika Nastasijevića.* U: *FILOSOFIJA PALANKE,* Nolit, str. 277—293.

14. PANDUROVIĆ, SIMA. *Les charmes de l'horreur i duh palanke.* U: *FILOSOFIJA PALANKE,* Nolit, str. 225—235.

    »Mrtva draga« duha palanke i pornografija. U: *FILOSOFIJA PALANKE,* Nolit, str. 320—333.

15. PETKOVIĆ DIS, VLADISLAV. *Na marginama Disove poezije.* — Mladost, 1951, VII, 1, str. 5—10.
Ogled.

Suština Disovog pesimizma. — Čačanski glas. 17. XII 1958, XXVII, 49, str. 7.
Ogled.

Kosmos — palanka — ništavilo. — Izraz (Sarajevo), 1968, XII, 2, str. 109—118.
Ogled.

Pesnik Vladislav Petković Dis. — U: *FILOSOFIJA PALANKE*, Nolit, str. 334—348.

16. RAKIĆ, MILAN. *Biološki iracionalizam — budućnost kulta forme.* U: *FILOSOFIJA PALANKE*, Nolit, str. 302—319.

17. RATKOVIĆ, RISTO. *Risto Ratković.* — Književne novine. 24. VI 1954, II, 24, str. 3.
Nekrolog.

Risto Ratković je dužan jedno nebo. U: *PESNICI, II*, str. 133—139.
Izbor pesama i uvodni tekst.

18. SREZOJEVIĆ, DUŠAN. *Entropija zemlje kao entropija konačnog odgovora.* U: *FILOSOFIJA PALANKE*, Nolit, str. 260—266.

19. STEFANOVIĆ, SVETISLAV. *Od boga ka rodu.* U: *FILOSOFIJA PALANKE*, Nolit, str. 245—250.

20. VASILJEV, DUŠAN. *Dve kritičke marginalije. Dušan Vasiljev.* — Mladost, 1951, VII, 1, str. 10—16.
Ogled.

O čoveku Dušana Vasiljeva. U: *PESNICI, II*, str. 7—12.
Izbor pesama i uvodni tekst.

Dušan Vasiljev. — Književna istorija (Beograd), 1971, III, 12, str. 689—733.
Rasprava.

21. VASILJEVIĆ, ŽARKO. *Građanima jedna kašika pre spavanja.* U: *PESNICI, II*, str. 229—235.
Izbor pesama i uvodni tekst.

22. VINAVER, STANISLAV. *Vinaverova minđuša.* U: Stanislav Vinaver, *NADGRAMATIKA*. Izbor iz eseja. — Prosveta (biblioteka Brazde), Beograd, 1963, str. 7—37.
Izbor i predgovor.

Vinaverova minđuša. Redigovano i prošireno. U: Stanislav Vinaver, *ČUVARI SVETA*. Izbor pesama i eseja. Srpska književnost u sto knjiga, 74. — Matica srpska/Novi Sad — Srpska književna zadruga/Beograd, 1965, str. 7—33.
Izbor, redakcija tekstova i predgovor.

IV — PO SAOPŠTENJU AUTORA *BIĆA I JEZIKA*, svi tekstovi su, za ovo izdanje, redigovani, a neki i preoblikovani, tako da se sada objavljuju u novoj verziji. To se, pre svega, odnosi na rasprave o Radu Draincu, Rastku Petroviću i Dušanu Srezojeviću.

Imenik

Abd-el-Said 3 253 254 255
Abelar, Pjer (Pierre Abélard) 8 368 369
Abrašević, Kosta 1 7-32 4 377 6 194 7 377
Abrašević, Sotira 1 19
Acković, Aleksandar 8 581
Adamič, Luj (Louis Adamic) 2 307
Adamov, Artur (Arthur Adamov) 5 294
Adamov, P. M. — v. Marković Adamov, Pavle
Adamović, Dragoslav 1 86 5 613 8 409
Adi, Endre (Endre Ady) 5 123 131 134 159 423 6 371 7 312 8 199
Adler, Alfred (Alfred Adler) 5 464
Agaton (Agathon: Alfred de Tarde i Henri Massis) 8 278 279
Ahasver 1 287 8 199 200 201 202 217
Ajnštajn, Albert (Albert Einstein) 2 282 4 237 238 239 334 8 144 145 150 305 345 374 375
g-đa Akerman (Louise Choquet, dame Ackermann) 5 161
Akvinski, Toma (Thomas Aquinus) 8 375
Aleksandar Veliki 2 498 3 105 4 94
Aleksić, Branko 7 269 270
Aleksić, Dragan 1 33-70 322 326 2 256 262 274 5 135 294 329 338 343 344 360 363 370 372 555 6 350 470 481 485 487 495 7 152 153 157 160 232 238 8 149 151 152 157 428
Alfirević, Frano 7 30
Ambrosije 3 129
Anaksagora (Anaxagoras) 4 144
Andreas-Salome, Lu (Lou Andreas-Salomé) 7 55 56
Andrej Kritski 3 129
Andrejev, Leonid Nikolajevič 3 189 6 111
Andrić, Cveta 5 35
Andrić, Ivo 1 71-119 306 2 237 361 3 10 177 179 4 353 369 5 494 580 6 43 44 110 113 149 7 301 8 94 254 255 256 257 258 259 261 265 268 269 274 277 280 284 306 307
Andrić, Jelisije S. 2 498

Anđeliko, fra Đovani (Giovanni da Fiesole fra Angelico) 5 135 6 74 7 369
Anglada i Kamaraza, Hermengildo (Hermengildo Anglada y Camarasa) 8 280
Anticus — v. Mitrinović, Dimitrije
Antonić, Vasilije 6 87
Apoliner, Gijom (Guillaume Apollinaire) 2 274 3 121 301 5 123 124 125 126 129 131 132 134 143 154 159 335 6 339 342 343 495 527 7 229 235 244 312
Aragon, Luj (Louis Aragon) 2 45 280 3 306 310 325 353 363 372 373 374 6 520 7 228 252 269
Aralica, Stojan 5 473
Arhipenko, Aleksandar Porfirevič 1 53 5 328
Ariosto, Ludoviko (Ludovico Ariosto) 2 543
Aristotel (Aristoteles) 1 239 2 352 3 96 104 105 106 107 115 124 415 5 445 8 202 327 328 329
Arlan, Marsel (Marcel Arland) 2 187
Arsenijević, Kosta 1 13 14
Arto, Antonen (Antonin Artaud) 3 311
Arver, Feliks (Félix Arvers) 5 396
Asiški, sv. Franja (San Francesco d'Assisi) 2 519 3 115 129 6 519 7 39 344 374 458
Aškerc, Anton 2 501 7 397
Atanasije Veliki 5 469
Atanasijević, Ksenija 4 196 197 198 6 145 147 182 183 235 7 116 8 369
Atila 6 548
Auer, Robert 5 335
Augustin (Aurelius Augustinus) 1 107 5 311 7 295 373
Aurelije (Marcus Aurelius Antoninus) 2 403 5 445
Avram (Avraam) 8 233
Avramović-Bertold, Dragoljub A. 7 389

Babić, Ljubo 8 540
Babić, Vladimir 1 97
Bagrjana, Elisaveta 5 72 73
Bah, Johan Sebastijan (Johann Sebastian Bach) 1 417 3 38 8 323
Bajić, Dušan U. 1 279
Bajloni, Jaroslav 6 90
Bajron, Džordž Gordon (George Gordon Byron) 2 233 3 8 7 113 8 148
Bakunjin, Mihail Aleksandrovič 3 394 8 262
Bal, Hugo (Hugo Ball) 1 49
Baldačini, Cezar (César Baldaccini) 3 350
Balša II 1 157 382
Balugdžić, Živojin 8 375
Balzak, Onore de (Honoré de Balzac) 8 276
Baljmont, Konstantin Dmitrijevič 2 306 546
Ban, Matija 4 263
Bandić, Miloš I. 8 139
Banović, Gojko 3 257
Banjević, Branko 2 458
Banjević, Mirko 1 *121-148* 2 40 469 470 540 3 37 4 370
Barac, Antun 4 364
Barbis, Anri (Henri Barbusse) 2 450 5 349 409 8 141 281
Bares, Moris (Maurice Barrès) 6 410 8 279
Bart, Rolan (Roland Barthes) 3 346 347
Bartulica, Milostislav 1 302
Bartulović, Niko S. 1 86 99

Bašagić-Redžepašić, Safvetbeg — Mirza Safet 8 91
Bataj, Žorž (Georges Bataille) 3 311
Begić, Midhat 3 69 143
Beher, Johanes Robert (Johannes Robert Becher) 6 520
Beklin, Arnold (Arnold Böcklin) 2 422 4 395 6 89
Bekon, Frensis (Francis Bacon) 5 369 469
Belić, Aleksandar 3 182 6 43
Belić, Milorad 1 10
Belini, Đovani (Giovanni Bellini) 7 304
Benc'man, Hans (Hans Benzmann) 5 484-5
Benin-Vrščanin, Stevan 8 113
Benson, Edvard (Edward Benson) 7 434
Bergson, Anri (Henri Bergson) 1 320 2 284 285 290 357 3 10 4 16 38 44 50 54 55 56 247 5 63 339 375 7 219 8 260 270 278 279 283 291 294 295 296 309 310 314 330 352 356 365 373
Berkli, Džordž (George Berkeley) 1 320 3 394 396 407
Bernar, Žozef Antoan (Joseph Antoine Bernard) 5 362
Berns, Robert (Robert Burns) 2 339
Bernštajn, Eduard (Eduard Bernstein) 8 498
Bešević, Milica 1 168
Bešević, Stevan P. 1 *149-171* 279 288 2 499 543 3 410 6 92 138 8 214 215
Betoven, Ludvig van (Ludwig van Beethoven) 1 414 2 318 3 377 378 4 266 5 440 7 446 8 105 187 268 276 303 350
Bihalji (Bihaly), Pavle 1 126 5 410 6 535 536 8 177
Bihalji-Merin, Oto 1 79 2 457 3 317 5 485 6 545
Bijelić, Jovan 5 328 335 336 8 540 589
Binički, Stanislav 6 440 444
Birčanin, Ilija 3 151
Birger, Gotfrid August (Gottfried August Bürger) 5 531 532
Blagojević, Desimir 1 *173-223* 395 2 311 3 262 266 267 272 274 6 513 7 150 151 160 193 417 421
Blečić, Milorad R. 1 131 5 36
Blejk, Vilijem (William Blake) 1 209 7 426
Bler, Linda (Linda Blair) 3 344 345 346 347
Blok, Aleksandar Aleksandrovič 5 339
Bočoni, Umberto (Umberto Boccioni) 5 339
Bodler, Šarl (Charles Baudelaire) 1 236 237 263 270 449 452 470 2 208 283 346 356 360 378 379 414 415 446 536 3 9 192 4 76 137 272 5 104 106 107 108 110 115 117 190 296 524 6 93 95 134 139 140 143 144 145 146 147 160 179 240 242 277 279 371 423 508 7 54 92 8 422
Bogdanov, Aleksandar Aleksandrovič 6 526
Bogdanović, Dimitrije 6 185
Bogdanović, Katarina 2 415 5 181
Bogdanović, Milan 1 104 365 2 270 308 475 476 508 3 20 91 128 4 118 119 120 263 5 7 36 96 97 98 349 399 6 333 334 542 7 152 153 210 234 237 387 8 199 204 211 386 426
Bogdanović, Nana 5 339
Bogdanović, Periša 8 174
Bogdanović, Vlad. (Vladimir) 4 16 5 577

Bogišić, Valtazar 4 133
Bojić, Milutin 1 154 155 157 159 225-315 436 443 456 460 2 211 444 494 495 496 498 544 3 10 13 134 135 251 391 405 4 63 65 69 70 74 75 76 80 260 5 67 107 109 110 111 113 119 121 191 201 207 262 389 597 6 79 311 364 365 432 453 7 52 59 70 71 72 73 89 404 405 450 485 8 66 205 267 281 282 288 291 292 333 553
Bojić, Radivoje 1 225
Bokačo, Đovani (Giovanni Boccaccio) 4 166
Boldvin, Džems (James Mark Baldwin) 4 151
Bomarše, Pjer Ogisten (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais) 8 571
Bonaventura: Fidanca, Đovani (Bonaventura: Giovanni Fidanza) 7 295 344
Bor, Vane — v. Živadinović Bor, Vane
Borel, Petrus (Pétrus Borel d'Hauterive) 7 251
Bošnjaković, Vojislav — v. Monah Valerijan
Botev, Hristo 7 397
Botičeli, Sandro (Sandro Botticelli) 4 73 5 135
Brajent, Vilijem Kalen (William Cullen Bryant) 6 116
Branisavljević, kapetan 2 552
Branković, Đurad 5 307 327 336
Branković, Georgije — patrijarh 4 168
Braun, Alek (Alec Brown) 5 325 326 8 145
Braun, Karl Ferdinand (Karl Ferdinand Braun) 8 312
Brauning, Robert (Robert Browning) 7 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 438 440 442
Breton, Andre (André Breton) 1 34 321 326 327 340 2 45 3 294 298 307 310 311 312 372 373 5 273 338 384 7 169 213 221 229 232 243 248 251 252 255 257 258 259 266 269 8 399 402 404 406 418 422 424 427 435 436 437 440
Breznanac, V. — v. Filipović, Veselin
Brkić, Svetozar 4 165 166
Brokar (Burchard, Brocard du Mont-Sion) 1 229 249
Brolji, Luj Viktor (Louis Victor de Broglie) 8 365
Bruer, Kornelijus Jakob (Jacobus Kornelius Bruer) 8 393
Brut (Marcus Junius Brutus) 3 8 144
Bublić, Dragan 5 367
Buci, Paolo (Paolo Buzzi) 5 481 483
Buda (Buddha Sidharta Gautama) 2 299 3 101 103 104 126 255 5 515 8 148
Budimir, Milan 5 474
Budisavljević, Milan 8 98
Buli, Moni de 1 33 38 42 54 55 62 63 317-347 2 256 262 274 278 3 258 4 97 200 5 576 6 487 495 7 151 157 160 161 162 171 176 233 237 8 143 144 149 427 428
Burdel, Emil Antoan (Émile Antoine Bourdelle) 5 362
Burijan, Emil František (Emil František Burian) 8 492
Burina, Safet 3 70
Burže, Pol (Paul Bourget) 8 268 278
Buzoni, Feručo (Ferrucio Benvenuto Busoni) 1 417
Bužan, Joso 5 335

Car Dušan — v. Stefan Dušan
Car, Marko 3 164 4 253 265 270 5 539 6 116 7 440 8 145

Cara, Tristan (Tristan Tzara) 1 35 53 55 56 2 276 5 338 7 165
Cenić, Kosta 3 176
Cerović, Božo 1 84
Cesarec, August 5 351 6 545
Cesarić, Dobriša 6 513
Cetkin, Klara (Klara Zetkin) 4 199 200 201 202
Cezar (Gaius Julius Caesar) 2 353 3 8 5 345 8 145 148 231
Ciceron (Marcus Tullius Cicero) 3 378
Cosmoi, M. M. — v. Mitrinović, Dimitrije
Crnojević, Đurad 8 497 498 502
Crnjanski, Miloš 1 41 42 70 71 75 101 174 180 181 225 274 290 301 349-407 466 468 2 11 163 184 266 311 312 361 503 3 35 98 103 105 106 116 119 267 268 271 272 273 299 300 301 302 310 333 395 4 17 18 103 106 110 115 118 119 128 241 245 259 5 50 129 146 325 326 334 337 356 470 496 497 549 553 554 555 557 580 593 606 618 6 54 140 164 317 349 350 352 353 354 355 372 7 30 42 229 230 231 235 237 238 312 313 335 400 418 454 455 485 486 8 7 8 145 159 176 178 189 190 199 201 205 216 217 224 225 226 227 262 284 285 286 306 330 367 378 425 426 428 508 529 569
Cukić, Pavle 8 508
Cuvaj, Slavko 1 83
Cvetković, Brana 1 286 5 401
Cvetković, Desanka 4 177
Cvijanović, Svetislav B. 4 195 8 253
Cvrkota, Marko 3 247
Čaadajev, Pjotr Jakovljevič 5 347
Čabrinović, Nedeljko 6 110 111
Čajkovski, Petar Iljič 5 504
Čapek, Karel 8 233 462
Čaplin, Čarli (Charlie, Charles Spencer Chaplin) 5 360 6 503 8 148 150
Čarapić Vasa 4 84
Čarnojević, Arsenije III 5 616 618
Če Gevara, Ernesto (Ernesto Che Guevara) 8 393
Čehov, Anton Pavlovič 2 187 7 70 231
Čemberlen, Hjuston Stjuart (Houston Stewart Chamberlain) 5 582
Čengić, Husnija 6 513
Čerina, Vladimir 3 217 5 174 480 481 486 499 6 110 299 406 7 384
Černiševski, Nikolaj Gavrilovič 2 46 5 442 8 291
Čiplić, Bogdan 1 409-430
Čiplić, Miloje 3 301 309 311 8 199
Čobanović, Petar 8 508
Čučković, Petar 5 344 345 346 347

Čipiko, Ivo 7 463
Čirić, Isa 3 157
Ćirić, Trajko — v. Vinaver, Stanislav
Ćirilo i Metodije 8 445
Ćopić, Branko 2 40 4 301 308 5 63
Ćorović, Svetozar 8 77 112
Ćorović, Vladimir 1 227 229 242 243 246 3 178 4 75 7 50 8 8 50 53 66 67 74 76 77 89 91 253
Ćosić, Branimir 5 104 7 86 102 104 134 8 311

Ćurčin, Milan 1 *431-472* 2 199 212 226 352 489 3 127 128 157 158 159 168 391 392 4 65 66 103 239 350 376 5 192 574 583 6 74 75 76 77 79 84 105 436 443 7 52 55 56 57 59 103 313 384 398 8 126 152 275

Dali, Salvador (Salvador Dalí) 7 258 259 260 264 269 8 438
Damaskin Grdanički 6 330
Damnjanović, Milan 8 189
Damnjanović, Mirko 3 154
Daničić, Đuro 2 333 4 232
Danilo, arhiepiskop 1 249 7 374
Danojlić, Milovan 1 29
Dante, Aligljeri (Dante Alighieri) 1 93 98 99 168 208 2 539 543 3 129 4 145 254 5 135 159 342 351 369 370 502 6 362 7 132 295 304 309 311 312 337 464 8 60 113 276 369 498
Danton, Žorž-Žak (Georges-Jacques Danton) 2 271 6 321
Danuncio, Gabrijele (Gabriele d'Annunzio) 1 250 270 271 306 2 361 4 74 75 80 83 5 487 8 60
Darije 8 23
Darvin, Čarls (Charles Darwin) 3 391 4 133 137 138 150 151 5 75 343 456 7 425
Davičo, Mirko 7 263
Davičo, Oskar 1 27 260 303 304 2 7-90 308 331 3 33 36 306 308 355 367 4 103 287 367 5 408 409 416 6 521 540 7 25 253 254 281 8 418 419 442 488 494 507
David Psalmopevac 1 82 226 233 236 237 238 247 249 252 253 266 269 272 273 456 5 133 134 135 136 139 141 341 454 7 312
Debeljak, Anton 2 546
Debisi, Klod (Claude Achille Debussy) 8 332 360
Dedal (Daedalus) 1 150
Dedijer, Vladimir 3 391 5 442 443 6 110 111 112 7 63 8 262
Dedinac, Dimitrije — v. Dimitrijević, Mladen
Dedinac, Milan 1 42 182 217 337 2 45 *91-165* 183 184 185 188 191 194 256 288 503 3 41 94 95 373 374 5 257 409 6 328 355 518 529 7 213 249 252 266 281 457 8 148 347 553
Dej, Doris (Doris Day) 5 433
Deklić, Dragutin 4 327
Delonej, Rober (Robert Delaunay) 5 336
Delonej, Sonja (Sonia Delaunay) 5 336
Demel, Rihard (Richard Dehmel) 2 356
Demokrit (Democrites) 2 403
Deren, Andre (André Derain) 5 335
Desnos, Rober (Robert Desnos) 3 311
Devečerski, Živojin 1 15 16
Devrnja, Milutin 6 7 8
Di Bele, Žoaken (Joachim Du Bellay) 4 272
Didić, Ljuba 3 145
Dijamel, Žorž (Georges Duhamel) 4 355
Dil, Šarl (Michel-Charles Diehl) 1 229 249
Dima Sin, Aleksandar (Alexandre Dumas Fils) 3 161
Dimitrijević, Dobri 2 *167-181* 3 279
Dimitrijević, Ivan R. 6 109
Dimitrijević, Jelena 1 284 5 401 8 92 114
Dimitrijević, Mita 4 91
Dimitrijević, Mladen 2 *183—196*
Dimon, Leon (Léon Dumont) 3 403 404
Dionisije, episkop 2 331

Dior, Kristijan (Christian Dior) 3 316
Dišan, Marsel (Marcel Duchamp) 8 438
Ditrih, Marlen (Marlene Dietrich) 5 136
Dival, Arman 2 *197-218* 338 489 3 168 379 4 259 6 150 252 7 336
Dizdar, Hamid 6 513
Djui, Džon (John Dewey) 5 210 270 8 327
Dobardžić, Ilijas 8 174
Dobrnjac, Petar 8 140
Dobrović, Petar 5 335 8 225
Dode, Alfons (Alphonse Daudet) 1 440 7 70
Dojsen, Paul (Paul Deussen) 5 454 455 488
Domal, Rene (René Daumal) 1 341 342
Domanović, Radoje 6 500
Domentijan 5 317 7 374
Domjanić, Dragutin 1 81 5 461
Donadini, Ulderiko 1 36 3 64
Donatelo (Donatello) 5 135 140 142
Dopler, Hristijan (Christian Doppler) 1 331
Dore, Gistav (Gustave Doré) 2 121
Dornije, Klod (Claudius, Claude Dornier) 1 150
Dostojevski, Fjodor Mihailović 1 86 2 187 190 283 3 118 4 177 185 5 47 342 457 6 7 8 10 17 34 40 55 63 508 518 7 415 462 463 8 199 276 359
Došenović, Nikola 5 307
Draga Mašin 3 301 4 168
Dragašević, Jovan 7 25
Dragović, Radovan 6 431
Dragutinović, Milivoj 8 84
Dragutinović, Momčilo 1 192
Dragutinović, Radoslav 2 *219-240* 3 60 7 30 8 164
Dragutinović, Vojislav 4 327
Drainac, Rade 1 38 42 55 68 173 179 195 196 322 327 331 336 337 2 125 230 *241-301* 332 465 507 3 258 274 374 4 87 181 201 5 62 63 140 329 345 372 555 576 580 6 53 212 350 481 482 7 32 33 160 172 173 201 210 215 8 37 143 148 149 163 166 167 173 174 175 182 470 471 480
Drajfus, Alfred (Alfred Dreyfus) 6 545
Drašković, Milorad 3 189
Drenovac, Nikola 1 130 207 414 2 *303—338* 3 327 5 289
Drljević, Sekula 1 124
Dučić, Jovan 1 13 14 27 161 225 236 245 246 254 255 256 261 262 264 265 268 279 284 338 382 384 388 395 431 436 437 446 448 449 451 458 459 460 462 463 466 2 11 199 202 203 204 205 208 211 226 236 237 238 329 331 332 *339-447* 532 533 535 540 542 3 9 10 11 12 23 41 54 55 122 157 158 164 168 173 174 175 181 191 192 193 194 197 200 201 202 203 211 212 213 214 216 217 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 235 236 238 273 333 377 378 383 385 391 392 407 4 67 73 75 79 205 206 217 218 234 235 239 253 254 259 382 386 390 392 393 5 49 50 52 105 106 107 108 111 115 121 154 162 163 164 165 167 170 179 180 191 192 194 201 203 262 356 390 395 397 398 449 450 451 452 456 459 460 461 462 472 473 474 475 476 485 486 487 528 532 533 534 537 538 539 540 541 546 6 67 69 74 77 79 86 98 99 105 109 115 116

118 128 129 136 137 141 143 152 153 154 156 164 169 214 220 221 226 227 240 248 249 251 252 255 256 259 260 271 273 274 278 279 280 292 294 298 303 308 324 369 370 371 372 378 379 387 400 401 405 407 409 417 426 432 437 438 548 549 550 552 553 555 556 559 7 9 21 22 25 30 31 32 34 35 36 37 38 42 43 45 55 59 70 83 89 90 102 103 104 105 108 109 110 112 120 123 126 132 135 136 137 138 139 140 141 143 293 294 310 315 319 320 321 322 326 327 350 373 374 376 380 382 386 398 424 427 432 433 434 441 442 443 444 445 447 454 455 469 474 8 8 9 15 22 25 27 29 38 43 48 64 68 76 95 104 105 106 107 109 111 113 114 124 168 169 205 255 267 268 275 280 281 282 283 284 285 291 298 313 320 321 326 333 345 426 538 550 563 564 570

Dučić, Nićifor 2 353

Dudić, Dragojlo 4 99

Duler, Vera 7 360

Dunđerski, 4 156

Dunđerski, Lenka 4 135 158 159 163 170 171 175 7 302 428

Durman, Milan 6 542

Dvorniković, Vladimir 2 237 8 296

Džadžić, Petar 1 79 86

Džejms, Vilijem (William James) 5 270 6 337

Džins, Džejms Hopvud (James Hopwood Jeans) 7 246

Džojs, Džems (James Joyce) 5 375 6 335 8 493

Džonić, Uroš 7 378

Đak Miloje — v. Popović Đak, Miloje

Đalski, Ksaver Šandor 5 461

Đikić, Osman 3 168 8 91 114

Đilas, Milovan 2 58 7 9 12 8 199

Đisalović, Nebojša 3 38 7 468

Đoković, Milan 5 413

Đonović, Janko 2 *449-471* 3 257 4 122 368 369 371 372 5 599 7 12 17 18

Đorđević, Jovan F. 5 379

Đorđević, Miloš 2 *473-487* 4 279 325

Đorđević, Persida 3 182

Đorđević, Tihomir 1 414

Đorđević, Vlada 6 440

Đorić, Ljubica 7 364

Đorić, Miloš N. 1 279 285 301 2 *489—501* 5 122 401

Đorić, Nikola 2 490 499

Đoto di Bondone (Giotto di Bondone) 5 135 6 74

Đujić, Veselin 2 494 498

Đukić, Branko 2 *503—526*

Đukić, Dušan 2 508

Đukić, Trifun 1 158 2 *527-554* 3 405 410 412 5 392 8 575 576 577

Đurđe Smederevac — v. Branković, Đurađ

Đurđević, Čedomir 2 508

Đuričić, Mladen St. 1 8 26 3 154 8 189

Đurić, Miloš N. 1 297 4 45 46 262 5 347 452 453 454 456 457 458 474 7 385 386 394 8 296

Đurić, Vojislav 8 8 27

Đusić, Rista 3 141 146

Eganović, V(ladimir) 1 26

Egerić, Miroslav 3 353 363

Elijar, Pol (Paul Éluard) 2 45 98 5 338 604 6 315 7 221 258 259 269

Eloiza (Heloïse) 8 368 369

Emerson, Ralf Valdo (Ralph Waldo Emerson) 1 104 5 502 6 116

Empedokle (Empedocles) 4 143 144 355 356

Engels, Fridrih (Friedrich Engels) 2 281 292 3 298 306 5 38 6 431 540 8 436 469 488

Epiktet (Epictetus) 3 406 407 410 414

Erazmo Roterdamski (Desiderius Erasmus Roterdamus) 3 359

Erdeljanović, Jovan 1 414

Eredija, Ž.-M. — v. Heredija Žoze-Marija

Erenburg, Ilja Grigorjevič 5 73 328 366

Esad-paša, skadarski 8 83

Eshil (Aeschylus) 4 262

Euripid (Euripides) 4 262 263 7 295

Feler, F. 1 327

Ferdinand, Franc (Franz Ferdinand) 6 111 8 262

Ferington, Bendžamin (Benjamin Farrington) 5 469

Fet, Afanasij Afanasjevič 2 536

Filding, Henri (Henry Fielding) 7 251

Filipović, Dragoljub J. 1 18 154 298 299 2 544 548 3 *7-31* 239 243 244 245 246 247 250 252 253 4 79 101 5 117 122 552 572 594 6 200 450 7 25 404 405 485 8 61 113 190 280

Filipović (Breznanac), Veselin 2 58 3 *33-42* 368

Finci, Eli 1 10 2 242 3 88 353 361 362 374 6 520 521 536 8 176

Flober, Gistav (Gustave Flaubert) 3 240 6 276

Florinski, Timofej Dmitrijevič 1 229 249

Fondan, Benžamen (Benjamin Fondant) 2 283

For. Pol (Paul Fort) 8 124

Fraljigrat, Ferdinand (Ferdinand Freiligrath) 6 540 8 488

Frans, Anatol (Anatole France) 1 37 5 528 7 70

Frojd, Sigmund (Sigmund Freud) 2 282 284 285 290 3 373 5 464 6 319 328 7 244 8 242 476 489

Frol, Ivan 2 58

Frtunić, Dimitrije 5 173

Fužita, Cuguharu (Tsugouharu Foujita) 3 96 101 5 336

Gabo, Naum (Naum Gabo) 5 328

Gaćinović, Vladimir 4 206 5 441 442 6 110 8 48 52 392

Galilej, Galileo (Galileo Galilei) 7 464

Galogaža, Slobodan 4 7 10

Galogaža, Stevan 2 126 6 541 543

Gambeta, Leon Mišel (Léon Michel Gambetta) 5 482

Gandi, Mahatma (Mahatma Gandhi) 6 508

Garbo, Greta (Greta Garbo) 1 170 171

Garčina, Ljubidrag 5 321

Gavela, Đuro 1 136 5 37 38 398 6 43 8 173 174 175 178 179

Gavrilović, Andra 3 168

Gavrilović, Mihailo 1 439 8 508 509 510 511 512 513

Gavrilović, Zoran 2 463 4 318 5 373 6 171

Gebels, Jozef (Josef Goebels) 1 354 7 466 8 473 747

Gecan, Vilko 5 329

Gelcer, Hajnrih (Heinrich Gelzer) 1 229 249

Gema, Kornelijus (Cornelius Gemma) **1** 342
George, Štefan (Stefan George) **2** 356 **6** 277 **7** 312
Georgen, Franc (Franz Georgen) **1** 58
Georgijević, Dimitrije **8** 509
Georgijević, Krešimir **1** 302
Gerges, Johan (Johann Görges) **1** 24
Gete, Johan Volfgang (Johann Wolfgang von Goethe) **1** 108 438 440 461 **2** 187 222 464 530 543 553 **3** 129 253 **4** 20 145 151 163 167 175 **5** 32 129 137 141 250 587 **6** 413 508 523 **7** 213 244 251 294 304 312 369 429 **8** 17 276 345 354 372 373 374 376 545 571 575 577
Gijo, Žan (Marie Jean Guyau) **4** 231 232 **6** 276 548 **8** 92
Giju, Luj (Louis Guilloux) **5** 273
Girlandajo, Domeniko (Domenico Ghirlandaio) **7** 34 35
Glez, Albert (Albert Gleizes) **5** 328
Glezer, Ernst (Ernst Glaeser) **3** 34 **6** 535 536
Gligić, Radmila **8** 581
Gligorić, Velibor **1** 126 399 466 **3** 117 118 169 258 309 310 395 **4** 18 54 **5** 47 334 466 468 482 **6** 167 279 521 525 **7** 152 237 361 394 395 **8** 126 147 148 301
Gligorić-Sokoljanin, Dimitrije **3** 159 168 175
Glišić, Dušan **3** 244 245 249
Glišić, Leko **3** 152
Glocar, Emilijan **2** 306
Gluk, Kristof Vilibald (Christoph Wilibald Gluck) **7** 464
Glumac, Đorđe **2** 232 537 **3** *43-61* **8** 165 174
Gluščević, Zoran **5** 604 626
Gogen, Pol (Paul Gauguin) **5** 337
Gogolj, Nikolaj Vasiljevič **8** 276
Goja, Francisko (Francisco José de Goya y Lucientes) **1** 79 85 93 95 102
Gojković, Emilo **1** 16
Gol, Ivan (Iwan, Yvan Goll) **5** 326 327 329 330 331 334 335 337 343 360 364 365 **6** 473 474 527 **8** 141 142 143
Gorki, Maksim **5** 435 **7** 38 151
Gotama — v. Buda
Gotje, Teofil (Théophile Gautier) **2** 346 435 **3** 192 372 **7** 85 102
Gradaščević, Husein-beg **8** 512 513
Grahor, Ivan **6** 513
Grahovac, Budimir **3** 396 403 404 405 412 415
Grčić, Jovan **4** 232
Grčić, Milan **6** 371
Grčič Milenko, Jovan **3** 143 **7** 48 **8** 573
Greko, El (El Greco, Graeco) **5** 335
Grenije, Žan (Jean Grenier) **5** 218
Grevs, Robert (Robert Graves) **3** 310
Grgašević, Jaša **1** 302
Grgurić, Ilija **8** 160
Grgurova, Milka **3** 138
Grin, Žilijen (Julien Green) **5** 274
Grinevald, Matijas (Matthias Grünewald) **5** 335
Grol, Milan **2** 415 **4** 375 380 391 396 **6** 454 **7** 102
Gros, Georg (Georg Grosz) **5** 420 553 **6** 520 536
Grujić, Nikanor **3** 187 **7** 50
Gubec, Matija **8** 160
Gundulić, Ivan **1** 149 **2** 39 **8** 377 378
Gurmon, Remi de (Remy de Gourmont **7** 436

Haba, Alojz (Alois Hába) **8** 468
Hadži Đero Jović — v. Ilić, Dragutin J.

Hadžić, Jovan (Miloš Svetić) **6** 448
Hajdenrajh, Julije (Julius Heidenreich) **2** 540
Hajduk-Veljko **2** 294 **3** 86 151 **4** 84 **6** 453 454
Hajduković, Luka **5** 119
Hajne, Hajnrih (Heinrich Heine) **1** 24 361 443 **2** 339 346 536 **3** 8 157 216 240 382 **5** 531 532 546 **6** 80 421 **8** 17 18 19 87 571
Hajzenberg, Verner (Werner Heisenberg) **8** 365
Haler, Albert **1** 97
Hamsun, Knut (Knut Hamsun) **3** 65 **6** 237 **7** 70 231
Hanibal **2** 498 **4** 263 **5** 368
Hanžeković Gabrijel, Mate **2** 545 546
Hausman, Raul (Raoul Hausmann) **1** 46 53 **6** 482
Hauzer, Oto (Otto Hauser) **7** 426
Hazenklever, Vilhelm (Wilhelm Hasenclever) **1** 24
Hegedušić, Krsto **6** 522 526
Hegel, Georg Vilhelm Fridrih (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) **1** 321 **2** 281 320 323 **3** 346 394 415 **5** 38 231 250 270 502 **7** 223 224 243 **8** 331 373 374 375 441
Hekel, Ernst (Ernst Heinrich Haeckel) **5** 514
Helderlin, Fridrih (Friedrich Hölderlin) **8** 297
Henderson, Arčibald (Archibald Henderson) **7** 463
Hendl, Georg Fridrih (Georg Friedrich Händel) **1** 414
Heraklit (Herakleitos) **2** 403 518 **4** 144 145 151 152 **5** 528 **7** 254 295 **8** 331 372
Heredija, Žoze-Marija de (José-Marie de Hérédia) **2** 347 348 414 415 425 435 443 **3** 373 380 5 105 110 **6** 371 **7** 426 **8** 18 315 321
Herman, Alfred (Alfred Hermann) **3** 348
Herman (Hörmann), Kosta **8** 392
Herostrat (Herostratos) **1** 269 277
Hijeron (Hieron) **2** 418
Hikmet, Nazim **8** 499
Hilsenbek, Rihard (Richard Huelsenbeck) **1** 35 49 55
Hitler, Adolf (Adolf Hitler) **2** 353 **4** 196 357 **5** 582 **7** 288 465 466 467
Hlebnjikov, Velimir Vladimirovič **5** 338 366
Hofman, Ernst Teodor (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann) **8** 233
Hofman fon Falersleben, August Hajnrih (August Heinrich Hoffmann von Fallersleben) **1** 24
Hofmanstal, Hugo fon (Hugo von Hofmansthal) **2** 356 **6** 277
Hogart, Vilijem (William Hogarth) **6** 134
Holc, Arno (Arno Holz) **5** 484 485
Holfman, Jesika **4** 199
Homer (Homeros) **2** 543 **4** 262 **5** 502 **7** 291 305 312 **8** 148
Horacije (Quintus Horatius Flaccus) **1** 65 **5** 142 **8** 369
Horvat, Mladen A. **8** 177
Hristić, Artemiza **3** 145
Hristić, Jovan **3** 322 **5** 273
Hristić, Slevan **6** 440 454
Hrvaćanin, Jovanka **7** 361 362 363
Hud, Tomas (Thomas Hood) **1** 20
Humo, Avdo **6** 541 **7** 263 **8** 488
Humo, Hamza **3** *63-93* **8** 113

Ibrovac, Miodrag **1** 295 310 **2** 222 230 415 **5** 104 181 **7** 429
Ignjatović, Jakov **7** 463
Igo, Viktor (Victor Hugo) **1** 20 262 263 296 **2** 121 415 501 **3** 8 144 **4** 391 **5** 240 **7** 102 **8** 60

Ilić, Aleksandar 1 144 301 405 2 306 3 *93-135* 284 4 43 98 7 371
Ilić, Danilo 6 110 111
Ilić, Dragoljub 7 318 446
Ilić, Dragutin J. 1 164 2 198 3 *137-156* 159 168 8 114
Ilić, Jovan 1 244 3 137 149 152 155 212 7 50 8 114
Ilić, Stjepko 5 487
Ilić, Vojislav J. 1 12 13 18 263 436 457 459 2 154 206 208 346 348 350 354 355 356 358 366 370 398 422 424 445 490 540 542 3 21 27 41 137 144 145 148 152 158 168 187 191 192 201 207 208 209 210 211 212 213 214 215 220 221 223 227 228 230 231 235 236 237 241 377 381 4 134 205 206 211 217 218 225 226 231 232 233 234 235 259 260 377 378 379 381 382 383 385 387 389 391 392 398 5 106 388 395 397 450 527 530 531 532 533 538 540 542 543 546 6 115 131 171 173 182 279 287 370 382 544 555 7 9 70 72 103 104 109 123 143 302 356 432 469 8 9 16 23 24 25 64 67 99 104 105 169 378
Ilić Mlađi, Vojislav J. 2 198 299 552 3 41 42 154 *157-189* 386 410 5 187 191 6 86 138 7 469 8 190
Ilkić, Stefan — arhimandrit 5 307
Iljenko, Boris 8 581
Isus Hristos 1 88 101 158 159 165 166 167 169 174 175 177 292 321 449 2 200 201 202 214 225 269 272 307 320 329 339 403 405 420 478 505 506 524 525 547 550 3 52 128 129 147 149 201 255 267 306 407 4 21 32 45 48 61 141 207 212 220 221 223 226 228 229 239 242 243 244 264 5 86 115 285 307 310 313 317 319 320 322 342 347 402 463 465 466 467 508 510 6 17 165 330 331 404 484 503 510 516 517 518 523 7 33 35 36 88 131 134 197 208 288 289 352 353 354 356 373 424 460 463 465 466 8 16 22 38 39 40 41 42 44 45 49 78 79 115 121 123 124 141 142 153 154 155 156 157 200 201 202 208 209 219 224 225 228 233 306 496
Ivančević, Milan 1 150
Ivanić, Stevan Z. 5 317
Ivanji, Ivan 5 485
Ivić, Pavle 6 442

Jagić, Vatroslav 4 139
Jagodić, Zdravko 6 54
Jakovljević, Aleksandar 6 167
Jakovljević, Stevan 5 401
Jakšić, Đura 1 10 21 23 2 36 37 3 187 192 213 233 242 4 133 234 235 5 36 531 6 389 7 109 279 288 8 20 55 60 113 214 281 460
Jakšić, Mileta 1 457 459 2 332 3 158 *191-238* 4 392 6 74 143 154 228 7 308 313 469 8 18 67 68
Jakšić-Jovanović, Ivanka 6 511 521
Janković, Milica 1 108 118 3 242 5 47 7 49 50 64
Janković, Vladimir V. 1 97 3 279
Jansa, Zdenek 2 318
Janjić, Voja 2 353
Jaramaz, Risto St. 2 306 321
Jaspers, Karl (Karl Jaspers) 8 493
Jastrebić, Blagoje 6 447
Jefimija 4 187 6 629 630 631 7 99 122 123 124 133 8 284
Jeftanović, Gligorije M. 8 46
Ješić, Milosav 2 201 208 3 12 20 27 28 *239-255* 387 5 122 7 404 405
Jeremić, Dragan M. 5 79
Jeremić, Velja 8 145

Jeremija, prorok 1 273 2 335 7 42
Jerković, Dušan 1 173 181 3 *257-277* 5 393 6 513 7 150 160 417 418
Jeromonah Evstatije 5 310
Jesenjin, Sergej Aleksandrović 2 251 292 4 113 114 5 431
Jevanđelist Jovan 2 320 7 441
Jevanđelist Luka 2 320 5 315
Jevanđelist Marko 2 318 320
Jevanđelist Matej 1 273 2 318 320 328
Jevtić, Borivoje 1 74 104 382 5 464 484 485 6 110 111 8 48 277 286
Jevtić, Pavle 5 474
Jevtić, Živko 1 144 2 167 3 *279-295* 5 384
Jevtović-Polimac, Dimitrije 2 542 543 3 187 4 259
Jezdić, Dušan 3 248 249
Jireček, Konstantin (Joseph Konstantin Jireček) 1 229 249
Joanikije, geograf 4 253
Job, Ignjat 4 151 190
Jocić, Gordana 3 318
Jocić, Ljubiša 3 *297-351* 7 414
Jocić-Mićić, Ruža 5 72
Joksimović, Boža 6 440 444 454
Joksimović, Hranislav 1 246
Jonić, Velibor 2 441 3 289 5 138
Jota, Cina 7 360
Josif Pesmopevac 3 128
Jov Pravedni 1 287
Jovan Bogoslov 4 229
Jovan Crni 5 616
Jovan Damaskin (Joannes Damaskenos) 3 128 4 145 166
Jovan Vladimir, kralj 3 180
Jovan Zlatousti (Joannes Hrysostomos) 3 93 129 130 132 8 121
Jovančević, Boris 2 271 272
Jovanović, Đorđe 2 13 242 280 298 3 35 36 308 311 312 *353-374* 5 355 356 408 417 603 6 511 521 7 9 152 280 8 183 404 441
Jovanović, Kosta A. 6 449
Jovanović, Ljubomir 1 281 3 244
Jovanović, Mikailo 8 497 498
Jovanović, Milan (Bata) 7 288
Jovanović, Milan S. 7 379
Jovanović, Miloš 4 151
Jovanović, Milutin 2 202 203 205 206 208 209 3 *375-388* 5 392 6 555 8 350
Jovanović, Radojko — v. Drainac, Rade
Jovanović, Slobodan 1 439 6 365 8 77
Jovanović, Vladimir 3 168
Jovanović Zmaj, Jovan 1 10 65 149 163 167 3 41 122 187 197 225 227 228 231 4 133 134 135 137 154 155 156 163 167 171 172 173 174 175 230 235 253 260 359 360 361 5 418 530 531 532 539 546 547 6 250 417 421 544 7 48 102 109 256 294 295 302 439 8 9 16 20 67 74 80 250 378 460
Jovičić, Dragoljub I. 6 186
Jovičić, Vladimir 6 187
Jovkić, Proka 1 16 2 489 3 8 10 11 *389-415* 5 488 6 138 7 59 313 314 315 8 189
Jozef, Franc (Franz Joseph) 5 65
Jukić, Luka 1 83
Jung, Edvard (Edward Young) 2 279
Jung, Karl Gustav (Carl Gustav Jung) 5 464 8 245
Juvenal (Decimus Junius Juvenalis) 2 339

Kaclerović, Triša 7 393
Kačagvido (Cacciaguido) 8 498
Kačić Mlošić, Andrija 8 187
Kaćanski, Stefan Vladislav 3 141 142
Kafka, Franc (Franz Kafka) 3 323 5 219 7 157 251 414

Kajzer, Georg (Georg Kaiser) 5 553
Kajzerling, Herman fon (Hermann von Keyserling) 6 10
Kalezić, Vasilije 8 459 470 497
Kami, Albert (Albert Camus) 5 607 608 8 492
Kamoens, Luiš (Luis Vaz de Camoes) 2 536
Kandinski, Vasilij Vasiljevič 3 96 5 150 151 152 153 328 329 334 335 336 472 473 477 6 527
Kant, Imanuel (Immanuel Kant) 3 129 394 396 407 410 4 137 5 351 369 370 502 514 515 581 8 427
Kapetanović, Riza-beg 8 91
Kapidžić-Osmanagić, Hanifa 1 34 3 311 7 171
Kapisazović, Dobri S. — v. Monah Venijamin
Karabegović, Avdo S. 8 113 114
Karabegović Hasanbegov, Avdo 3 168 7 50 8 91 112 113 114 573
Karadžić, Vuk Stefanović 2 39 538 539 546 3 11 4 232 263 290 291 5 317 393 461 568 6 427 435 437 441 446 447 448 7 438 453 8 324 325 329 330 508 513
Karađorđe 3 188 4 79 232 5 349 350 560 616 6 427 8 80 510 511
Karađorđević, Aleksandar I 2 546 551 3 14 175 183 187 188 189 4 199 5 354 6 167 8 80 84 86
Karađorđević, Andreja 3 186
Karađorđević, Marija 3 186
Karađorđević, Petar I 3 153
Karađorđević, Petar II 3 186 188
Karađorđević, Tomislav 3 186
Karduči, Đozue (Giosuè Carducci) 4 71
Kariv, Žan (Jean Carrive) 1 339
Karlajl, Tomas (Thomas Carlyle) 2 367 3 125 126 393 4 20 8 276
Karno, Nikola Leonar (Nicolas Leonard Sadi Carnot) 7 246
Karpantje, Aleho (Alejo Carpentier) 1 321
Karpenter, Edvard (Edward Carpenter) 7 449
Kasija (Ejkasija, Ikasija, Kasijana) 3 129
Kašanin, Milan 1 396 2 340 4 135 156 6 394 416 7 305 355 373
Katarina, carica 2 352
Katarina Sijenska 3 115 7 352 356
Kaucki, Karl (Karl Kautsky) 3 394 6 431
Kavalkanti, Gvido (Guido Cavalcanti) 7 299 304
Kegel, Maks (Max Kegel) 1 24
Kepler, Johan (Johannes Kepler) 8 358
Keršovani, Otokar 2 242 7 266
Kesić, Bora 4 325
Kićović, Miraš 1 238
Kikić, Hasan 3 79 6 513
Kiriko, Đorđo di (Giorgio di Chirico) 2 116
Kirjaković, Slavko I. 6 164 165 166 167
Kisindžer, Henri (Henry Kissinger) 3 344
Kiš, Danilo 7 250
Kits, Džon (John Keats) 7 291 293 312
Kjerkegor, Seren (Sören Kierkegaard) 1 74 85 86 87 93 102 103 5 269 270 6 111 8 274 493
Klajst, Hajnrih fon (Heinrich von Kleist) 7 312 8 297
Klemen, Žanet (Janette Clément) 3 349 350
Klemenčić, Anton 4 99
Klodel, Pol (Paul Claudel) 8 278
Klopčič, Mile 6 513
Klopštok, Fridrih Gotlib (Friedrich Gottlieb Klopstock) 2 539
Kljakić, Slobodan 5 620

Knez Lazar — v. Lazar Hrebeljanović
Knežević, Božidar 1 176 3 391 392 4 381 5 453 482 543 6 183 343
Knežević, Kosta (Kole) 6 450
Knežević, Milivoje V. 3 152 289
Knežević, Radoje L. 2 441
Knežević, Ruža 6 450
Kočić, Petar 5 539 7 379 389 8 48
Kolumbo, Kristofor (Cristoforo Colombo) 7 464
Komarov, Vladimir 8 393
Kon, Geca 5 400 6 365
Konstan, Benžamen (Benjamin Henri Constant) 1 405 2 187
Konstantin Filosof 4 253 5 317
Konstantin, Žil (Jules Constantine) 3 179
Konstantinović, Radomir 1 410 2 496 4 120
Konjović Nikolin, Stevan 5 307
Koparec, Radivoj 4 *7-13*
Kope, Fransoa (François Joachim Édouard Coppée) 7 102
Kordić, Siniša 3 27 105 4 *15-62* 5 36 7 395
Koređo, Antonio Alegri (Antonio Allegri Correggio) 6 74 91
Kornej, Pjer (Pierre Corneille) 1 265 276
Korolija, Mirko 1 248 249 252 2 211 3 9 10 12 4 *63-84* 260 5 113 201 597 6 79 294 7 89 450 8 333
Korš, Fjodor Evgenjevič 4 233
Kosor, Janko 1 111 2 256 3 58 5 126 203 461 580
Kosorić, Pietro — v. Perović, Miloš
Kosovel, Srečko 8 467
Kostić, Andra 1 19
Kostić, Dragutin 1 144 334 4 *85-101* 5 384
Kostić, Dušan 2 307 4 10 *103-132* 327 7 12 8 175
Kostić, Đorđe 2 13 43 183 189 190 3 36 307 308 313 355 356 367 369 4 91 367 7 198 253 254 269 8 442
Kostić, Laza 1 392 393 442 2 73 539 3 122 146 152 194 4 81 82 *133-176* 218 234 235 249 250 253 259 260 263 360 5 219 393 452 455 474 531 622 6 72 73 74 79 119 140 146 163 231 258 279 370 372 389 390 393 394 395 416 418 7 101 193 294 295 297 301 302 424 428 431 436 437 438 439 440 442 443 444 469 8 21 22 148 250 267 297 314 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 341 349 363 364 365 366 373 377 490 491
Kostić-Ćeleš, Dragutin 2 546
Kostić-Selem, Milica 3 289 4 *177-204* 5 20 580 6 20 7 360
Košutić, Radovan 1 221 4 *205-236* 6 169 7 105 106 107 108 109
Košutić, Vladeta R. 1 242 7 102
Košutić, Vojislav D. 2 271 272
Kovačević, Božidar 2 40 230 256 3 144 4 *237-275* 358 5 74 403 6 105 8 165
Kovačević, Radosav Mizara 1 131
Kovačević, Savo Mizara 1 131 7 365
Kovijanić, Gavrilo 1 281 283
Kozma Jerusalimski (Majumski) 3 128
Krajinac, Milija 6 335
Krajinović, Luka, 3 244
Krakov, Stanislav 3 180 5 325 326 8 145
Kralj Vukašin — v. Vukašin Mrnjavčević
Kralj Milutin — v. Stefan Milutin
Kraljević Marko 1 156 299 467 2 490 3 8 9 10 18 19 20 21 25 26

38 153 154 187 245 4 44 47 55 56 57 79 83 5 117 372 474 552 567 568 595 6 347 433 7 467 8 276
Kramer, Hendrik (Hendrik Cramer) 5 317 318
Kranjčević, Silvije Strahimir 5 461 487 7 382 8 64
Kraus, Karl (Karl Kraus) 5 375
Kravčinjski, Sergej Mihailovič 6 111 112
Krilov, Ivan Andrejevič 5 531
Krivokapić-Orlinski, Radomir 2 542 543
Krklec, Gustav 1 167 2 58 3 79 180 5 40 6 140 164 7 30 152
Krleža, Miroslav 1 92 354 365 468 2 16 3 104 116 180 327 328 360 4 17 18 103 364 371 5 335 337 351 355 420 553 6 140 163 164 166 411 500 521 522 526 527 536 542 7 251 253 8 64 199 202 491 493 494
Kronija, Arturo (Arturo Cronia) 7 458
Kropotkin, Petar Aleksejevič 6 111 112
Krstić, Nikola 4 45 5 474
Krstić, Persa 4 199
Kršić, Jovan 2 235 7 17 312
Kručonih, Aleksej Jelisejevič 5 366
Ksenofont (Xenophon) 4 263
Kujundžić Aberdar, Milan 1 8 9 7 25
Kujundžića majka 3 239 240
Kukić, Jovan 4 *277-285* 325
Kukić, Vasilije 4 277 278 279 280 325
Kulenović, Skender 2 40 476 3 65 4 *287-319* 5 63
Kumanudi, Kosta (Koča) 7 134
Kupren, Fransoa (François Couperin) 3 38
Kuridža, pop 8 498 501 502
Kušić, Slobodan V. 3 307 308 309 311
Kuzmanović, Radenko 8 581

Lafan, R. 1 281
Lafonten, Žan de (Jean de La Fontaine) 3 162
Laforg, Žil (Jules Laforgue) 5 134 144 145 6 508 8 350
Lajbnic, Gotfrid Vilhelm (Gottfried Wilhelm Leibnitz) 4 137 153 5 274 502 6 172 8 367
Lajnd, R. 6 167
Laland, Andre (André Lalande) 4 151
Lalić, Ivan V. 4 315 7 374
Lalić, Mihailo 4 329 8 500
Lamartin, Alfons de (Alphonse de Lamartine) 1 167 2 501 539 3 157 5 538 7 70
Lametri, Žilijen Ofroa de (Julien Offroy de La Mettrie) 5 514
Lanson, Gistav (Gustave Lanson) 7 54
Lao Ce 1 357 358 360 391 3 101 103 104 105 126 7 365
Lapčević, Dragiša 1 14 3 162
Laplas, Pjer Simon (Pierre Simon Laplace) 5 75 424 7 425
Larošfuko, Fransoa de (François de La Rochefoucauld) 2 345 7 54 8 475
Lavoazje, Antoan (Antoine Lavoisier) 5 75
Lazar Hrebeljanović 2 178 3 176 413 5 368 467 468 629 630 6 85 345 549 7 473 8 82 168
Lazarević, Branislav L. 2 167 168 170 180 3 279 4 281 282 *321-344* 7 279
Lazarević, Branko 1 266 296 297 398 2 498 3 28 128 252 253 5 122 457 498 528 531 543 581 6 272 273 276 277 310 395 406 7 130 398 440 447 463
Lazarević, Laza 2 501 5 65

Lazarević, Tasa 6 16
Lefevr, Gistav (Gustave Lefevbre) 8 305 310
Lekont de Lil, Šarl Marl (Charles Marie Leconte de Lisle) 1 242 2 414 435 443 501 3 161 7 102
Lemetr, Žil (Jules Lemaître) 1 296 3 162 8 18
Lenau, Nikolaus (Nikolaus Lenau) 5 531 532 6 72
Lensan, Rober (Robert Linssen) 3 332
Lenjin, Vladimir Iljič 1 321 2 353 550 3 189 4 328 5 349 360 6 487 505 7 151 197 238 8 469 472
Leonardo (Leonardo da Vinci) 3 318 337 338 5 337 6 74 333 7 250 286 8 276
Leopardi, Đakomo (Giacomo Leopardi) 5 159 198 503 7 390 391 473 478 8 60 369
Leovac, Slavko 2 402 3 71 5 131 445 483 7 296
Lerberge, Šarl van (Charles van Lerberghe) 8 350
Leris, Mišel (Michel Leiris) 1 344
Leskovac, Mladen 3 194 206 207 4 136 141 151 *345-361* 5 379 519 524 6 415 8 229 233 239 240 246
Lešić, Josip 8 114
Levecov, Ulrike fon (Ulrique von Levetzow) 4 175
Levi-Bril, Lisjen (Lucien Lévy-Bruhl) 1 341 4 300 5 558 6 319
Lipnjak, Martin — v. Krklec, Gustav
Liri, Timoti (Timothy Leary) 3 339
Lisicki, El (El Lissitzky) 5 328 366
Litens, Serž 3 316
Livadić, Branko 1 102 106 8 274
Livšic, Benedikt 5 338
Loce, Rudolf Herman (Rudolf Hermann Lotze) 1 108
Logar, Mihovil 6 203
Lombrozo, Čezare (Cesare Lombroso) 2 269 5 351 352
Lomonosov, Mihail Vasiljevič 7 108
Londr, Alber (Albert Londres) 2 318
Longena, Baldasare (Baldassare Longhena) 4 140
Lope de Vega (Lope Félix de Vega Carpio) 7 258
Lopičić, Đorđe 1 123 124 126 4 196 *363-373* 6 513 7 10
Lopičić, Nikola 7 8 17
Lorens, Tomas Edvard: Lorens od Arabije (Thomas Edward Lawrence: Lawrence of Arabia) 8 327
Lorka, Federiko Garsija (Federico García Lorca) 2 45 8 159 160 462
Lot, Andre (André Lhôte) 5 336
Loti, Pjer (Pierre Loti) 3 241
Lotreamon (Isidore Lucien Ducasse, comte de Lautréamont) 1 246 2 279 280 281 282 283 284 536 3 299 304 307 331 336 337 6 508 520 7 173 210 224 240 251 252 269 8 409 446
Lubok, Džon (John Lubbock) 2 348
Luj XIII (Louis XIII) 4 157
Luković, Stevan 1 23 388 2 415 4 *375-399* 5 181 388 397 398 543 6 91 187 7 47 324 8 111 573
Lukrecije (Titus Lucretius Carus) 6 227 7 296
Luksemburg, Roza (Rosa Luxemburg 4 199 200

Lunačarski, Anatolij Vasiljevič 5 350
Luter, Martin (Martin Luther) 1 65 7 463

Ljermontov, Mihail Jurjevič 3 157 5 531 542
Ljotić, Dimitrije 2 546 3 42 5 307 318 319 320 321 583 6 8 169 7 465 466
Ljumović, Radosav 1 123 124 4 368

Macini, Đuzepe (Giuseppe Mazzini) 8 262
Madlen, Marija (Marie Madelaine) 5 161
Magazinović, Maga 7 81
Magovčević, Jovan 2 542
Mahmud-paša, zvorničkí 8 513
Majakovski, Vladimir Vladimirovič 2 40 41 64 130 274 292 5 327 338 350 6 474 477 540 8 458 459 460 461 463 470 471 472 473 475 485 516
Majerholjd, Vsevolod Emiljevič 8 492
Makenzen, August fon (August von Mackensen) 6 88 90
Maklaun, Maršal (Marshall McLuhan) 3 315
Maksimović, Desanka 1 118 214 384 2 230 317 318 332 510 4 21 187 188 189 190 191 192 195 265 5 *7-101* 6 193 7 30 359 368 369 8 37 165
Maksimović, Jovan 4 232
Maksimović, Mirko 8 46
Malarme, Stefan (Stéphane Mallarmé) 1 42 174 2 357 436 536 5 104 134 148 154 156 159 250 275 301 604 7 102 255 356 8 319 332 350 352 356 360
Maleš, Branimir 5 582
Maletić, Momčilo 5 32
Malro, Andre (André Malraux) 8 493
Maluševi, Dušan 3 8 9 10 12 391 4 65 66 75 77 5 *103-117* 7 59
Maljević, Kazimir Severinović 5 328 6 476
Man, Hajnrih (Heinrich Mann) 6 536
Man, Tomas (Thomas Mann) 5 583 7 196 294
Mandić, Đorđe 3 176
Mandić, Svetislav 3 299 4 118 120 6 187 198
Manojlović, Todor 1 301 302 319 2 497 3 309 310 4 18 136 350 5 *119-160* 201 383 387 388 557 580 6 164 167 317 318 322 7 247 311 312 313 314 315 346 347 371 8 122 354
Manro, Hektor Hju (Hector Hugh Munro) 6 508
Mara, Žan Pol (Jean-Paul Marat) 3 162 6 321
Marijengof, Anatolij Borisovič 2 251
Marineti, Tomazo (Emilio Filippo Tommaso Marinetti) 3 224 5 135 327 330 338 339 357 358 359 360 361 363 365 484 485 486 487 6 495 504 8 277 278
Marini, Đovani (Giovanni Ambrogio Marini) 4 157
Marinković, Josif 1 12
Marinković, Luka 5 536
Marinović, Žarko 5 430
Marjanović, Milan 5 440
Marjanović, Voja 2 312 314
Marjanović, Zdenka 5 135 485 487
Mark, Franc (Franz Marc) 5 583
Marković, Bogoljub 6 338
Marković, Danica 2 229 322 3 161 5 60 *161-207* 6 181 369 7 357 361 469 481 8 25
Marković, Dimitrije 4 325

Marković, Ljubica 5 173 203
Marković, Milivoje 2 303
Marković, Miroslav 7 306
Marković, Sima 2 241
Marković, Svetozar 1 13 14 27 165 2 36 46 56 66 3 143 145 393 4 232 5 240 535 537 541 6 107 431 8 207 247 248 249 250 575 576
Marković, Vukašin 8 501
Marković Adamov, Pavle 3 168 5 450 6 237 435 440 8 98
Marković Koder, Đorđe 1 66 69 393 4 218 5 393 6 350
Marković Štedimlija, Savić 1 123 124 4 370 8 174
Marks, Karl (Karl Marx) 1 7 165 2 279 300 340 3 36 304 368 373 389 390 394 5 250 270 271 454 456 6 431 7 59 151 248 252 393 425 8 207 469 476 488 489 494
Markuš, Zoran 5 354 355 356 368 6 469 470
Marten di Gar, Rože (Roger Martin du Gard) 5 274 281
Martin, Edvard (Edward Martin) 2 307
Martinović, Niko S. 2 550 552
Masleša, Veselin 4 99 5 37 65 89 8 46 48
Mason, Andre (André Masson) 1 341
Matić, Dušan 1 108 198 317 318 321 323 327 337 386 387 2 43 45 99 108 117 118 126 130 131 171 188 191 300 3 286 308 311 312 313 327 328 333 359 369 370 373 4 116 117 118 119 120 367 5 133 *209-306* 326 385 406 604 605 606 612 613 6 350 508 524 533 7 171 172 173 225 240 250 251 253 254 465 8 122 145 332 400 412 433 436 442 454
Matić, Lela 8 399
Matić, Milisav Đ. — v. Matić, Mitrofan
Matić, Mitrofan 5 *307-322*
Matis, Anri (Henri Matisse) 5 335 6 477
Matoš, Antun Gustav 1 92 115 431 434 438 443 446 2 351 354 356 3 10 148 219 4 309 5 161 198 440 450 6 110 150 167 175 238 279 410 7 384 429 8 261 277
Matvejev, Ignjatij 8 510 511
Mazačo (Masaccio: Tommaso di Giovanni di Simone Guidi) 5 135 142
Mažuranić, Ivan 3 13 27 4 289 309 310
Mecner, Franc (Franz Metzner) 8 280
Mediči, Lorenco (Lorenzo Medici) 4 176
Medić, Filip 8 296
Mendelson, Feliks (Felix Mendelssohn-Bartholdy) 5 142
Menšikov, Mihail Mihailovič 4 232 233
Mereškovski, Dmitrij Sergejevič 5 47 347 457 8 276
Merin I. — v. Bihalji, Pavle
Mering, Valter (Walter Mehring) 1 53
Meštrović, Ivan 1 284 296 299 305 306 382 2 352 3 10 16 28 245 247 4 15 18 32 44 45 46 47 48 55 56 57 5 117 355 356 439 440 454 455 456 457 458 461 462 474 482 486 487 499 500 594 7 405 485 8 268 274 275 276 277 279 280 291 283 284 285 286 292 356 457
Meterlink, Moris (Maurice Maeterlinck) 1 86 108 2 356 4 395 396 5 454 7 425 8 270 302
Micić, Branislav — v. Poljanski, Branko Ve

Micić, Ljubomir 1 40 41 43 48 53 2 290 4 241 5 135 *323-373* 474 555 6 469 470 471 472 473 474 476 477 480 481 482 484 485 486 487 488 490 493 494 496 499 504 505 527 7 152 153 157 179 8 143 145 149 471
Mickijević, Adam (Adam Mickiewicz) 5 578
Mićević, Kolja 5 604
Mid — v. Dimitrijević Mita
Mihailović, Draža 2 441 6 547 8 160
Mihailović, Kosta 8 525
Mihajlović, Sergije 1 19
Mihajlovski, Nikolaj Konstantinovič 3 394
Mijatović, Čedomilj 5 468
Mikac, Marijan 5 329
Mikelanđelo (Michelangelo Buonarroti) 1 45 2 418 536 3 61 4 44 47 48 157 176 5 136 337 6 91 333 7 33 34 232 8 8 141 142 153 154 155 156 157 276
Mikić, Dušan 1 144 4 346 5 *375-386* 519 8 233
Mikić, Milan 5 181
Mikić, Sava J. 1 150
Miklošić, Franc 4 139
Milačić, Dušan 1 261
Mile, Žan-Fransoa (Jean-François Millet) 6 419
Milenković, Dragi 2 451
Milenković, Milivoje M. 5 577 580
Milenković, Tasa 1 34
Milenović, Svetozar 1 286 5 401
Miletić, Svetozar 8 250
Miličić, Sibe 1 372 403 2 184 3 56 57 58 106 110 112 4 18 248 259 5 126 146 557 7 152 346 347 456 8 225 226 529
Milić, Mića 4 99
Milić, Vasa 2 440 7 89
Milić, Vladimir 1 126
Milićević, Niko 4 289 5 499
Milićević, Veljko 6 223 7 152
Milićević, Živko 1 154 2 230 493 533 539 3 178 280 289 4 120 264 265 270 382 397 5 *387-403* 6 163 164 167 326 7 25 30 475 480 482 483 485 8 164 198 199 572
Milisavac, Živan 5 524 6 416 8 187 198 200 207 215 217
Milojević, Miloje 6 203
Milošević, Miloš M. 6 326
Milovanović, Branko 2 184 3 309 311
Milovanović, Nikola 6 547
Miltijad (Miltiades) 4 262
Milton, Džon (John Milton) 2 538 539 3 16 129 6 428 7 286
Milunović, Milo 2 95 418 5 362
Milutinović, Ivan 4 99
Milutinović, Kosta N. 1 167 2 233 5 577
Milutinović, Petar 8 509
Milutinović Sarajlija, Sima 1 393 2 538 539 540 4 218 5 393 577 578 590 6 390
Miljanov, Marko 2 551 552
Miljković, Branko 1 206 5 606
Minderović, Čedomir 2 30 40 3 34 5 *405-438* 615 6 511
Minović, Žika 5 620
Miočinović, Mirjana 7 251
Mirković, Milosav 5 203 7 45
Mirković, Nikola 1 93 2 236 237 238 239 3 235 237 7 30
Miron, Mihailo 3 393 409
Mise, Alfred de (Alfred de Musset) 1 167 443 2 228 414 435 536 3 157 381 385 4 382 7 35 102
Mišić, Zoran 1 312 4 102 119 6 343 344 345 7 153
Mišić, Živojin 3 182 6 340
Mišo, Anri (Henri Michaux) 3 301 302 322 330 349 7 414
Mitić, Stanko T. 4 325

Mitrinović, Čedomir 5 440
Mitrinović, Dimitrije 3 15 16 56 104 393 409 4 46 47 58 59 60 393 394 5 121 122 203 364 365 *439-502* 6 11 111 272 274 275 278 441 7 293 300 301 313 314 386 394 395 427 429 430 431 443 447 455 456 457 8 109 113 259 260 262 263 264 265 274 278 280 296
Mitrinović, Gordana 5 440 475 502
Mitrinović, Mihailo 5 440
Mitrov, Mirko — v. Banjević, Mirko
Mitrov, Nenad 4 346 5 379 *503-525* 7 47 8 233 246
Mitrović, Ilija 3 52
Mitrović, Milorad J. 2 354 421 427 432 3 158 168 377 387 5 *527-547* 6 555 8 48 113 114 255
Mladenović, Ranko 1 403 468 2 489 537 3 20 112 113 4 88 95 178 238 239 248 255 5 372 *549-598* 6 347 7 179 318 346 8 142 214 226 227 527
Mladenović, Tanasije 2 57 4 120 5 427 *599-631*
Mladenović, Živorad 6 447
Mocart, Volfgang Amadeus (Wolfgang Amadeus Mozart) 3 38 4 266 5 440 8 351
Modiljani, Amedeo (Amedeo Modigliani) 3 316
Mojić, Stevan 5 322
Mojsije 1 269 272 2 11 339 550 3 61 5 467 6 527 8 276 446
Mokranjac, Stevan 5 368 6 440
Moler, Petar — v. Nikolajević Moler, Petar
Molijer, Žan Batist (Jean-Baptiste Molière) 4 118 206 8 20
Mombert, Alfred (Alfred Mombert) 5 481 483
Monah Helijila 5 310
Monah Valerijan 3 168 187 188 5 311 476 477
Monah Venijamin 5 311
Mondrijan, Pit (Piet Mondrian) 5 152 153
Monro, Merilin (Marilyn Monroe) 3 317 318
Montan, Iv (Yves Montand) 5 433
Montenj, Mišel de (Michel Eyquem de Montaigne) 2 345 3 394
Monterlan, Anri de (Henri de Montherlant) 1 342
Montesuma II 8 148
Mopasan, Gi de (Guy de Maupassant) 3 378 7 70
Moras, Šarl (Charles Maurras) 8 278
Moreas, Žan (Jean Moréas) 7 102
Moris, Džejn (Jane Morris) 7 427
Mozer, Oto fon (Otto von Moser) 6 90
Mras, Dragutin 5 487 6 110 8 263 264 265 278
Mrkšić, Trifon T. 2 271
Mrnjavčevići 4 81
Muhamed 3 149
Murat I 1 154 3 176 5 368
Muriljo, Bartolomeo (Bartolomeo Esteban Murillo) 2 511
Musolini, Benito (Benito Mussolini) 1 306 7 465
Musorgski, Modest Petrovič 8 571
Mustafa-paša Bušatlija 8 513

Naht, Saša (Sacha Nacht) 3 332
Najdanović, Dimitrije 6 8 169
Najdanović, Milorad 1 21
Nametak, Abdurahman 4 299
Napoleon Bonaparta (Napoléon Bonaparte) 2 452 498 3 144 392 5 113 345 6 339 8 145 231

Nastasijević, Momčilo 1 178 386 2 152 221 414 3 114 284 288 289 294 333 4 184 200 201 203 218 273 5 26 150 262 285 406 407 436 437 559 580 584 6 7-70 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 214 216 217 218 7 90 193 371 374 469 8 178 179 330 334 335 336 547 576
Nastasijević, Nikola 6 16
Naumović, Bora 3 246 247
Navuhodonosor (Nabukadnesar) 8 148
Nazor, Vladimir 4 83 309 319 5 458 460 461 8 53 493
Nedeljković, Dušan 1 29 4 151 6 222 227 233 7 247 8 296
Nedić, Ljubomir 1 393 3 168 193 194 195 197 222 4 134 143 8 18 60
Nedić, Milan Đ. 3 35 36 39 41 7 466 467
Nedić, Vladan 3 12 6 437 447
Negri, Ada (Ada Negri) 5 161
Nemanjići 2 331 546 5 582 6 344 345 7 469
Nenadić, Miron 5 310
Nerval, Žerar de (Gérard de Nerval) 2 45 8 302 386
Neron (Lucius Domitius Nero) 8 148 202
Neruda, Pablo (Pablo Neruda) 2 45
Neselrode, graf Karl Vasiljevič 8 511
Nestor Žučni — v. Jovkić, Proka
Nestorović, Milan D. 1 19 27 28
Niče, Fridrih (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 1 86 227 239 270 272 321 440 441 461 467 470 2 283 367 3 9 125 126 127 128 389 390 391 392 393 394 5 106 107 112 114 117 269 583 6 111 112 273 326 508 520 523 548 7 54 55 56 57 59 61 68 221 369 393 449 452 453 464 8 60 146 276 369 372 374 493
Nigrinova, Vela 6 136
Nikac od Rovina — v. Tomić, Milutin T.
Nikolajević, Boža (Božidar) S. 2 212 3 159 168 6 71-92 7 469
Nikolajević, Dušan S. 1 465 2 346 542 543 3 373 374 6 86 441 8 60
Nikolajević, Nićifor 8 508
Nikolajević, Svetomir 6 80 81 88 90 91
Nikolajević Moler, Petar 8 508 509 510 514 515
Nikolić, Mihovil 5 461
Nikolić, Nikola J. 2 547
Nikolić, Novica J. 2 540 541 542
Nikolić, Rikard 1 214
Nimčić, Velizar 5 581
Ninković, sestre (Milica i Anka) 8 249
Novaković, Boško 2 535 3 14 4 193 8 176
Novaković, Stojan 5 83 84 6 196 336
Novalis: Fridrih fon Hardenberg (Novalis: Friedrich von Hardenberg) 1 167 4 20 5 159 250 8 303
Nušić, Branislav 4 100 5 541 6 216

Njegoš, Petar Petrović 1 146 384 2 469 470 535 536 537 538 539 540 541 544 551 552 3 13 124 125 126 129 143 5 393 454 455 456 482 528 578 6 230 231 233 370 379 389 390 393 394 395 408 416 428 7 113 303 437 439 440 441 8 60 62 281 367 460 491
Njutn, Isak (Isaac Newton) 5 75

Obenhald, Ernst (Ernst Obenhald) 1 24
Obilić Miloš 1 154 156 2 351 3 9 26 30 390 392 413 4 44 5 368 6 87 8 168
Obradović, Dositej 4 78 84 5 138 6 220 7 51 463 8 162 163 182 183
Obrenović, Aleksandar 1 15 4 168 5 311
Obrenović, Mihailo 5 560
Obrenović, Milan 1 13 15 3 142 144 145 5 539 560 6 74 81
Obrenović, Miloš 3 151 4 232 6 427 8 497 501 508 509 510 511 512 513 514 516
Obrenović, Natalija 3 142 144 145 154 155 5 560
Obrenovići 5 532
Obrenović-Delibašić, Vera 7 362 363 364 365
Odavić, Darinka M. 7 360
Odavić, Petar 3 168 5 75 6 342
Odavić, Rista 1 456 3 168 5 106
Odisej 1 274 2 284 285 287 289 290 291 299
Ognjanović, Dragutin 7 375 389
Ognjev, Nikolaj (:Mihail Grigorjevič Rozanov) 6 536
Ognjev, Vladimir 5 80 81
Ogordnjikov, Jegor Ivanovič 8 391 393
Okali, Danijel (Daniel Okali) 6 542
Omar Hajam 3 70
Omir — v. Homer
Oraovac, Tomo S. 2 545 552
Orešković, Marko 4 99
Orfej (Orpheus) 2 298
Orfelin, Zaharija Stefanović 4 360 8 162
Origen 2 539
Orviji, Barbe d' (Barbey d'Aurevilly) 2 354
Osijan /:Mekferson, Džejms/ (Ossian /:James Macpherson/) 7 315
Ostrovski, Nikolaj Aleksejevič 4 99
Ovenden, Gream (Graham Ovenden) 7 427
Ovidije (Publius Ovidius Naso) 1 71 5 137 138 144 145

Paganini, Nikolo (Niccolò Paganini) 2 274
Pajsije Janjevac 4 253 5 317
Palah, Jan (Jan Palach) 7 269
Palanački, Julka 4 135 163
Palavestra, Predrag 5 436 441 456 468 469 473 483 485 8 253 263
Palavičini, Petar 2 256
Palmotić, Junije-Džono 3 187
Pančić, Josif 8 140
Pandurović, Sima 1 80 118 226 227 234 236 237 240 243 244 247 248 270 313 388 433 436 437 459 460 467 472 2 152 198 199 207 209 210 211 222 226 229 233 385 386 408 419 539 3 72 122 157 158 159 161 163 168 169 177 180 181 182 223 224 225 226 230 280 281 333 376 379 384 385 390 413 4 17 71 73 77 137 207 208 209 210 218 223 224 254 386 5 7 26 36 38 52 104 111 113 117 147 163 174 176 179 180 181 182 183 184 185 186 190 192 195 196 198 200 201 204 205 262 387 392 396 455 458 459 476 477 487 489 494 495 511 545 556 581 582 6 93-183 214 226 237 238 240 250 253 254 258 259 260 262 263 264 265 270 271 273 274 279 280 282 283 284 285 286 288 289 298 299 302 303 308 326 369 370 371 372 373 378 379 382 405 409 421 426 432 435 437 439 454 451 7 29 30 32 42 45 47 49 52 58 66 67 69 70 73 95

101 186 329 334 335 338 339 340 341 370 382 385 386 392 401 473 474 476 478 479 480 481 487 8 22 25 27 38 64 65 90 166 169 214 215 381 387 409 488 517 519 520 521 522 523 524 525 529 538 539 557 563 564 571 573 575
Panić-Surep, Milorad 1 10 5 618 6 *185-202* 461 7 24 25
Pantić, Radoje 3 12
Papen, Franc fon (Franz von Papen) 1 354
Papini, Đovani (Giovanni Papini) 5 135
Parežanin, Ratko 1 112
Parmačević, Luka 5 480
Parino, Andre (André Parinaud) 7 243
Parun, Vesna 4 120
Paskal, Blez (Blaise Pascal) 3 116 4 16 20 44 52 56 245 246 5 270 271 273 300 301 304
Paster, Luj (Louis Pasteur) 8 427
Pašić, Feliks 7 244
Pašić, Nikola 1 467 2 550 3 188
Patrius — v. Mladenović, Ranko
Paunović, Siniša 2 297 6 *203-218*
Paunović, Živojin M. 3 169 8 147 148
Pavić, Čedomir 2 542
Pavić, Milorad 1 12 13 14 3 144 237
Pavićević, Mićun M. 2 545 546 547 552
Pavle Amorejski 3 128
Pavlov, Todor 2 130 7 365
Pavlović, Milivoje 1 13 26 5 594 6 219 236
Pavlović, Miodrag 1 270 311 4 120 7 45 300 305 8 517
Peco, Asim 8 28
Pećanac, Kosta 2 297
Peičić, Konstantin 2 501
Pejčić, Jovan 8 581
Pejen, Luj (Louis Payen) 1 242
Pejičić, Dušan 5 322
Pejinović, Miloš 3 148
Pejović, Aleksandar 1 13
Pelagić, Vasa 4 18
Pere, Benžamen (Benjamin Péret) 1 326
Perović, Miloš 2 492 493 6 *219-236* 7 384 385
Perović, Puniša 7 263
Perović, Rade 6 225 236
Perović, Sreten 2 458 7 153 159 206
Perović-Cuca, Stefan A. 2 552
Perović-Tunguz-Nevesinjski, Radovan 2 542 548
Pertev, Izet A. 8 392
Peruničić, Velibor 4 327
Pervić, Muharem 1 79
Pešić, Miodrag M. 1 154 2 292 296 297 306 3 7 10 11 14 28 65 68 4 253 255 5 150 8 471 525 553
Pešić, Radivoje 2 474 477
Petar Veliki 2 352 8 276
Petković, Novica 6 208
Petković Dis, Vladislav 1 157 239 240 270 284 451 465 2 18 29 73 152 161 199 208 209 210 377 407 489 3 8 122 139 168 181 194 217 224 225 226 237 238 374 379 382 385 391 407 408 410 4 58 59 60 77 117 118 156 171 381 386 388 389 390 391 5 117 131 174 182 191 193 194 204 235 283 401 459 471 472 476 477 480 481 482 483 488 534 545 598 6 74 79 100 109 138 140 146 147 148 149 150 151 152 153 154 160 162 167 168 171 179 226 227 *237-313* 324 351 370 421 432 7 45 186 329 330 331 334 335 336 339 340 341 381 382 383 385 390 391 392 394 395 398 399 401 405 463 469 473 474 478 8 22 25 27 64

214 292 321 332 521 522 523 538 539 541 573
Petković, V. M. 9 177
Petković, Vladimir R. 6 80
Petković, Vlasta 5 400
Petranović, Stevan 5 310
Petrarka, Frančesko (Francesco Petrarca) 4 71 8 545 575
Petronije (Gaius Petronius Arbiter) 3 115
Petronijević, Branislav 5 581 6 50 96 129 171 172 183 8 296 345 367 368
Petrov, Mihailo S. 1 34 48 5 325 328 335 336
Petrović, Boško 3 228 6 77
Petrović, Budimir 7 283
Petrović, Danilo — knez 2 548
Petrović, Ilija M. 2 307
Petrović, Kosta 2 199
Petrović, Ljubomir 4 16
Petrović, Mita 6 127
Petrović, Nadežda 3 245 6 347
Petrović, Nikola I 2 545 546 552
Petrović, Radič 8 509 514 515
Petrović, Rastko 1 68 106 225 260 291 292 293 296 297 302 322 337 386 397 472 2 80 98 99 100 110 120 121 124 125 126 152 184 185 256 274 282 293 294 503 549 3 49 58 86 87 88 119 120 121 273 274 299 301 333 4 19 90 208 273 300 301 5 24 26 50 124 150 325 326 356 362 370 376 384 550 551 554 555 557 558 559 562 6 53 54 148 164 165 167 189 270 308 *315-367* 503 513 532 534 7 30 33 42 192 220 229 8 143 145 174 175 396 404 425 480 576
Petrović, Sava D. — v. Dival, Arman
Petrović, Uroš 7 54 60
Petrović, Veljko 1 194 244 245 246 298 2 357 370 489 3 10 15 16 139 194 208 241 391 398 4 65 66 75 77 176 265 270 5 74 103 107 114 115 116 203 486 6 104 *369-434* 547 7 66 70 390 398 455 483 8 37 44 45 61 64 155 165 246 283 490 491
Petrović Alas, Mihailo 6 500 8 303 376
Petrović-Seljančica, Milorad 1 438 439 440 460 461 462 463 464 465 2 205 206 3 10 11 168 240 5 502 6 *435-455* 8 174
Pevzner, Antoan (Antoine Pevsner) 5 328
Pfanova, Dora 3 180
Pijade, David S. 2 199
Pikabija, Fransis (Francis Picabia) 3 115 5 338
Pikaso, Pablo (Pablo Picasso) 2 82 4 300 5 152 335 336 337 362 6 342 347 477
Pil, Hari (Harry Piel) 5 415
Pilat, Portije 8 219
Pilković-Maksimović, Dora 7 361 362 363 364 365 368 369
Pindar (Pindaros) 2 418 7 291 293
Pinkerton, Nat (Natt Pinkerton) 5 415
Pirandelo, Luiđi (Luigi Pirandello) 5 154 155 157 8 122
Pitagora (Pythagoras) 2 345 8 231
Pitigrili, Dino Segre (Dino Segre Pitigrilli) 3 239 240
Pitović, Vladimir 6 *457-467* 7 279
Plank, Maks (Max Karl Ernst Ludwig Planck) 8 345 365
Platen, August fon (August Fürst von Platen Hallermünde) 5 531
Platon (Plato) 2 320 323 403 539 3 96 104 106 107 115 124 253 5 296 469 502 7 307 8 202
Pletnjev, Rostislav 7 102
Plotin (Plotinos) 7 373

Po, Edgar Alan (Edgar Allan Poe) 2 281 4 137 5 250 6 95 116 134 146 147 240 242 270 315 355 508 7 415 428 437
Podrugović, Tešan 3 151 6 427
Poenkare, Anri (Jules Henri Poincaré) 8 288 371
Polić Kamov, Janko 1 36 111 5 365 498 499
Poljanski, Branko Ve 1 40 41 43 48 2 262 290 3 20 4 95 5 135 325 329 336 339 340 341 352 365 367 372 551 553 554 555 6 54 350 *469-506* 7 152 157 172 173 179 8 149
Popa, Vasko 1 63 4 120 7 414 8 418
Popović, Bogdan 1 15 359 393 395 433 439 453 458 466 467 2 346 347 348 357 402 414 415 418 425 533 3 137 138 159 160 162 164 168 169 175 180 182 194 208 214 216 217 218 409 4 63 134 136 142 172 206 212 232 233 234 262 5 50 141 197 198 337 398 488 528 541 546 6 43 54 72 75 78 79 80 81 84 86 92 116 145 219 220 231 334 342 478 7 51 90 110 111 112 113 114 120 134 143 293 317 318 327 378 379 380 384 388 429 433 445 446 447 8 18 19 20 21 22 25 40 42 60 73 74 75 77 80 91 92 174 268 269 270 290 316 345 420 538
Popović, Branko 8 540
Popović, Dušan 5 443
Popović, Jelica 3 268 269 270 271 273
Popović, Jovan 1 122 2 30 40 131 3 34 46 272 273 275 276 353 362 4 325 364 365 368 5 406 410 416 417 418 587 589 6 333 *507-545* 7 159 409 418 419 420 421 8 156 174 489
Popović, Jovan Sterija 1 152 7 41 374 469 8 241 245
Popović, Justin 6 11
Popović, Koča 2 126 130 131 450 3 306 311 358 359 360 6 524 7 228 255 8 448 452
Popović, Milan L. 1 448
Popović, Milan S. 1 466
Popović, Mita 1 26 28 30
Popović, Moma 1 10
Popović, Nikola 8 296 369
Popović, Pavle 1 439 2 540 3 159 169 174 6 43 167 8 190
Popović, Relja Z. 3 138 142
Popović Đak, Miloje 8 508 509 515
Popović, Vojin—vojvoda Vuk 1 306 3 12 242 243 244 247 254
Popovići (Bogdan i Pavle) 2 40
Potemkin, Grigorij Aleksandrovič 2 293 294
Praksitel (Praxiteles) 7 291 292 304
Predić, Uroš 7 311
Prešern, France 2 553 7 397 8 577
Prever, Žak (Jacques Prevert) 3 316
Prica, Ognjen 8 476
Princip, Gavrilo 1 350 366 368 382 3 390 392 5 356 443 467 6 109 110 111 112 113 7 63 8 48 49 179 252 262 263 272 281 284 285 286
Prodanović, Jaša 1 439
Prohaska, Dragutin 1 84 85 89 5 486
Prokleta Jerina 5 307 321
Prometej 2 64 496 543 3 138 147 391 399 4 163 274 275 5 110 112 113 274 7 324
Propercije, Sekst (Sekstus Propertius) 2 536
Protić, Čedomir K. 7 476
Protić, Dušan 4 380
Protić, Miodrag 6 160 548 7 382 393
Protić, Miodrag B. 5 336 341 367
Protić, Predrag 5 599 608
Protić, Stojan 6 113 160
Prust, Marsel (Marcel Proust) 1 42 337 2 281 3 356 5 139 159 6 335 7 245 248 249 253 8 326 352
Pupin, Mihajlo 2 542
Purić, Božidar 1 286 2 497 3 410 5 121 6 *547-560* 8 350
Puškarević, Živko 6 186
Puškin, Aleksandar Sergejevič 2 358 3 157 209 4 382 7 108
Putnik, Radomir 3 182 6 340

Rable, Fransoa (François Rabelais) 4 210
Racin, Koča 8 476
Račić, Dragoslav 5 322
Rade Neimar (Borović Rade) 3 38 7 467
Rade Tomov — v. Njegoš, Petar Petrović
Radek, Karl Bernardovič 7 249
Radermaher, Ludvig (Ludwig Radermacher) 7 302
Radičević, Branko 1 10 26 70 366 367 369 377 401 406 2 155 161 163 4 230 234 235 5 549 555 606 6 116 339 534 7 48 50 108 8 9 16 20 378 386
Radić, Dušan 5 400
Radić, Stjepan 5 352
Radivojević, Mihajlo M. 5 304
Radojičić, Špiro 3 396
Radonjić, V. M. 5 104
Radosavljević, Đoka 5 322
Radović, Andrija 2 546
Radović, Đuza 1 126 130 4 368 7 *7-28*
Radulović, Jovan 1 388 5 541 6 164 167 7 *29-43*
Radulović, Risto 3 137
Rafael /: Rafaelo Santi/ (Raffael /:Raffaelo Santi/) 3 61 4 254 5 132 6 74 91 7 34
Raičković, Stevan 2 303 309 316 4 120 305 314
Rajčević, Andrija 6 315
Rajić, Tanasko 7 58 73
Rajić, Velimir 1 388 2 198 532 544 3 161 168 180 4 382 386 5 388 546 6 111 395 7 *45-81* 398 8 288 573
Rajković, Mihailo 2 58
Rakić, Milan 1 14 226 227 236 237 238 241 243 244 245 246 247 254 255 256 257 261 262 263 264 265 270 304 305 338 431 436 437 444 445 446 449 450 451 452 453 457 458 459 460 462 466 469 472 2 11 40 198 199 201 202 204 205 208 225 226 227 229 331 385 386 408 419 425 435 436 437 440 445 533 540 542 3 9 10 11 41 42 122 162 163 164 172 174 175 181 191 192 198 207 210 211 212 213 214 215 217 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 239 240 333 376 382 383 385 392 4 21 65 67 75 134 137 205 218 234 235 239 246 250 254 353 381 382 383 386 5 53 104 105 109 110 111 115 162 180 181 182 183 191 192 194 201 207 262 398 477 497 6 79 95 96 99 100 101 102 103 104 105 106 109 111 112 115 117 123 126 128 129 131 132 133 134 135 136 137 139 141 146 148 149 152 153 156 157 160 162 169 171 173 178 179 187 214 220 221 226 227 230 231 240 249 252 254 259 260 271 273 274 279 280 282 283 284 285 286 288 289 292 298 300 301 303 308 369 370 371 372 373 378 379 380 382 401 402 405 407 409 432 437 548

552 7 45 52 55 57 70 *83-145* 293 294 315 317 318 321 322 323 324 325 326 327 333 334 374 376 377 384 385 386 398 441 442 443 444 447 455 469 478 8 8 22 25 27 29 40 55 64 68 76 95 126 165 166 169 268 284 291 320 321 326 350 384 431 520 541
Rakić, Milica 7 103
Rakočević, Marko Ž. 7 64
Ramić, Rizo 3 78
Ramo, Filip (Jean Philippe Rameau) 1 247 7 102
Ranković, Toza 3 12
Ranković, Živan J. 8 84
Rasin, Žan (Jean Racine) 1 265 4 206 232 7 224
Rasinov, M. 5 354
Raskin, Džon (John Ruskin) 2 348 8 92
Raščanin, V. — v. Peruničić, Velibor
Ratković, Maruša 7 183 205
Ratković, Risto 1 42 55 173 179 180 181 182 183 199 318 319 324 325 332 334 337 387 2 271 272 465 473 474 477 3 258 259 272 274 4 85 87 94 95 97 100 5 329 349 6 509 524 531 532 7 *147-212* 231 237 409 410 413 414 416 417 421 8 122
Rebrić, Emilo 1 19
Rebrić, Simeon 1 19
Rembo, Artir (Arthur Rimbaud) 1 340 341 3 135 138 187 279 280 283 284 415 536 3 306 307 311 312 4 349 5 103 104 105 106 115 117 154 159 172 209 224 6 315 520 7 102 173 207 208 210 251 255 266 311 8 261 310 409
Rembrant, Harmens van Rijn (Harmensz van Rijn Rembrandt) 8 276
Ren, Ludvig (Ludwig Renn) 2 450
Renan, Ernest (Joseph Ernest Renan) 8 60
Renar, Žil (Jules Renard) 3 162
Renevil, A. Rolan de (A. Rolland de Renévile) 1 340 341 343
Reni, Gvido (Guido Reni) 8 126 127 128 129 130 134 140
Renoar, Ogist (Auguste Renoir) 8 489
Renjije, Anri de (Henri de Régnier) 2 237
Reverdi, Pjer (Pierre Reverdy) 8 436
Ribak, Jozef (Josef Rybak) 6 542
Ribera, Hose (José Ribera) 5 335
Ribmon-Desenj, Žorž (Georges Ribemont-Dessaignes) 1 321
Rigo, Žak (Jacques Rigaud) 2 13 7 152 8 452
Rihter, Hans (Hans Richter) 1 34
Rilke, Rajner Marija (Rainer Maria Rilke) 7 344 369 374
Riman, Bernhard (Bernhard Georg Friedrich Riemann) 8 345
Rimski-Korsakov, Nikolaj Andrejevič 8 571
Ristić, Marko 1 42 198 337 338 395 399 2 13 45 68 98 116 118 120 121 126 154 187 274 284 312 450 3 36 308 309 310 311 312 333 356 357 358 359 360 362 367 368 369 370 372 373 374 5 7 37 38 125 127 132 151 233 248 250 263 269 325 366 398 400 553 562 579 589 603 6 316 319 326 354 357 365 500 508 528 529 532 7 151 152 159 170 171 172 173 *213-270* 8 396 425 426 427 433 436 441 448 452 453 454 459 463 489 492 494 525
Ristić, Milivoje 4 327 7 *271-290*
Rišpen, Žan (Jean Richepin) 2 414
Rizvić, Muhsin 3 63 84 91

Robespjer, Maksimilijan (Maximilien-François-Isidore Robespierre) 2 353 6 321 8 202
Robson, Pol (Paul Robesson) 8 498
Roden, Ogist (Auguste Rodin) 2 422 4 44 8 267 268 275
Rodenbah, Žorž (Georges Rodenbach) 7 476
Rolan, Romen (Romain Rolland) 6 545 8 199
Rolič-Lider, Vaclav (Waclaw Rolič-Lieder) 3 236
Roman Slatkopojac 3 128
Ronsar, Pjer de (Pierre de Ronsard) 1 265 2 536 4 272
Roseti, Dante Gabrijel (Dante Gabriel Rossetti) 7 426 427 428 429 431 432 434 435 436 440 441
Rosini, Đoakino (Gioacchino Rossini) 3 377 8 350 571
Rostan, Edmon (Edmond Rostand) 1 306 452 3 159 5 356 7 92 122
Rotković, Radoslav 2 451 457 458
Rozencvajg, Alfred — v. Mitrov, Nenad
Rozental, Adam Osipovič 5 531
Rubens Peter Paul (Peter Paul Rubens) 8 276
Rubiner, Ludvig (Ludwig Rubiner) 8 141
Rubinštajn, Helena (Helena Rubinstein) 3 316 341
Ruof, Vilhelm (Wilhelm Ruof) 5 583
Ruso, Žan-Žak (Jean-Jacques Rousseau) 3 7 5 189 191 192
Ruso, Pjer (Pierre Rousseau) 3 333
Ruso, Anri-Carinik (Henri Rousseau le Douanier) 6 343
Ruvarac, Dimitrije 3 147, 148
Ružić, Žarko 8 26
Sabić, Marin 5 44
Sad, Donasjen Alfons Fransoa markiz de (Donatien-Alphonse-François marquis de Sade) 2 281 3 299 6 147 7 210
Safo (Sappho) 2 532 4 187 201
Saki, Muni — v. Manro Hektor Hju
Salome, Lu Andreas — v. Andreas-Salome, Lu
Samardžić, Kaća 1 347
Samardžić, Radovan 8 513
Samardžić, Stevan 3 168
Samen, Alber (Albert Samain) 1 464 2 414 415 435 443 3 192 241 379 6 97 371 7 102 318 319 320 325 327 426 446 8 283 321
Sand, Žorž (George Sand) 2 228
Sandrar, Blez (Blaise Cendrars) 2 274
Sarić, Luka 7 24 25
Sarto, Andreja del (Andrea del Sarto) 7 433 434
Sartr, Žan-Pol (Jean Paul Sartre) 6 269 7 210 211
Sasin, Antun 3 187
Savatijević, Nadežda 7 360
Savić, Milan 4 173 231 232 7 294 295 302
Savić, Tihomir 5 119
Savić-Rebac, Anica 1 398 3 147 4 145 154 173 5 121 473 474 475 497 7 *291-316* 8 374
Savković, Miloš 5 337
Segonzak, Andre (André Dunoyer de Segonzac) 5 335
Sekulić, Isidora 1 74 266 270 296 310 3 49 106 195 208 217 237 4 136 138 163 178 183 184 190 194 195 240 241 369 5 119 137 139 179 180 201 6 35 96 117 119 195 326 345 7 112 113 116 152 285 286 287 428 458 8 364
Sekulić-Leptir, Branko 1 15
Selimović, Meša 2 340 346 413

Semiramida 2 291
Sen-Džon Pers, Aleksis (Alexis Saint-John Perse) 1 330 5 613
Seneka (Lucius Annaeus Seneca) 4 354 7 306 390
Serne, Klod (Claude Sernet) 1 340
Servantes, Migel de (Miguel de Cervantes Saavedra) 5 373 8 462 463
Sezan, Pol (Paul Cézanne) 5 335 8 491 492
Sili-Pridom, Arman (Armand Sully-Prudhomme) 1 452 2 355 407 414 415 443 533 3 387 4 16 382 5 174 181 7 102 8 92
Simeon, Rikard 6 543
Simeon Stolpnik 3 129
Simić, Dušan 3 241, 245 7 *317-327* 445 446
Simić, Milan A. 3 379 6 100 242 7 186 *329-341*
Simić, Novak 6 512 531
Simić, Svetislav 1 439
Simonida 1 249 7 122 123 124
Simonović, Radivoj 4 141 176
Sinan-paša 6 194
Sinđelić, Stevan 3 151 4 84
Sinkler, Apton (Upton Sinclair) 2 450 7 14
Sipervjel, Žil (Jules Supervielle) 1 361
Sirvaž, Leopold (Léopold Survage) 5 336
Skarlati, Domeniko (Domenico Scarlatti) 8 350
Skerlić, Jovan 1 15 16 22 23 24 28 74 156 236 236 239 240 244 393 434 438 439 442 443 451 458 462 465 466 467 2 198 199 208 210 226 357 539 3 8 9 125 137 143 157 158 159 160 161 162 163 168 169 172 194 208 209 214 216 217 218 251 373 379 403 404 410 411 412 413 4 74 76 77 133 134 136 142 206 375 379 380 381 382 395 5 97 104 119 131 164 174 187 189 190 191 192 197 199 201 203 206 388 440 441 455 477 480 482 483 487 527 528 530 531 537 538 542 546 6 86 93 95 104 107 111 112 113 114 115 116 138 142 143 145 149 150 160 161 162 163 167 168 169 237 240 248 249 272 273 274 275 276 277 278 279 280 309 310 311 342 370 371 378 406 408 410 419 423 426 427 431 432 435 440 449 451 452 547 548 556 7 62 83 89 99 100 102 110 112 113 114 115 116 122 143 293 378 384 387 397 404 423 433 448 451 463 468 8 22 28 64 92 112 176 262 266 281 291 292 316 346 347 521 557
Skrjabin, Aleksandar Nikolajević 8 294 302 309 344 359
Slankamenac, Prvoš 4 46
Slijepčević, Pero 2 402 425 6 411 422 7 7 8 7 8 17 31 46 49 76 91 93
Smail-aga Čengić 2 353 3 27
Smodlaka, Luka 5 480
Sofići, Ardengo (Ardengo Soffici) 5 135
Sofokle (Sophokles) 4 139 144 262 263
Sokić, Miloje 2 353
Sokrat (Socrates) 2 345 5 607 608 7 221
Solomon Premudri 1 330 3 172 205 6 161 162
Sorel, Žorž (Georges Sorel) 3 110
Spasić, Živko A. 6 448
Spasojević, Živan (Žika) 7 134
Spenser, Herbert (Herbert Spencer) 3 391 4 137 150 151
Spinoza, Baruh de (Baruch de Spinoza) 3 129 6 172 7 251

Spiridonović-Savić, Jela 1 118 2 236 4 188 190 191 198 367 5 18 36 50 580 7 *343-374* 469 8 124
Srb-Milutin — v. Grujić, Nikanor
Sremac, Stevan 4 360
Sremec, Dragan 1 34
Srezojević, Dušan 1 7 14 18 27 157 3 139 389 390 391 392 393 394 399 400 405 409 410 412 4 58 59 60 61 62 5 111 204 205 488 598 6 100 7 *375-396* 489 8 155 196 528
Stajić, Vasa 6 374 8 232
Stajić-Egens, Stojan 2 271 272
Stajn, Gertruda (Gertruda Stein) 3 346 347 348
Staljin, Josif Visarionović 4 96 6 466 8 469
Stanimirović, Vladimir 2 489 7 *397-407*
Stanković, Bora 3 168 4 379 380 6 86 216 339 7 41 8 70
Stanojević, Dragiša, 8 328
Stanojević, Đorđe 7 390
Stanojević, Ilija 2 534
Stanojević, Stanoje 3 182 5 102 6 547 7 483
Stanojević, Vlada 1 280 2 496
Starčević, Pave 1 173 181 5 384 6 509 532 7 150 *409-422*
Stefan Dečanski 1 158 160 237
Stefan Dušan 1 228 266 382 3 187 299 302 5 36 82 83 84 87 90 106 107 6 115 194 430 431 432 8 190 283 285
Stefan Milutin 1 237 249 252
Stefan Nemanja 3 187 4 249 8 66 67 291
Stefan Prvovenčani 5 317 7 374
Stefan Uroš V 1 227
Stefanović, Ceko 5 406
Stefanović, Čedomir 1 136
Stefanović, Dušica 5 35
Stefanović, Stefan 4 263 7 374 469
Stefanović, Svetislav 1 301 2 199 217 226 227 425 497 544 3 38 48 55 157 159 168 181 333 4 77 135 156 393 396 397 5 121 122 126 138 201 388 441 451 452 453 454 456 457 458 460 461 462 471 474 478 482 490 491 501 502 6 86 88 168 298 370 438 441 7 293 300 312 313 314 374 386 398 *423-469* 8 264 363
Stejić, Spasoje 4 199
Stepanović, Milivoje — v. Petrović, Rastko
Stepanović, Stepa 8 84
Stepnjak — v. Kravčinjski, Sergej Mihajlovič
Stević, Dokija 6 335
Stojadinović, Božidar 2 224 492 493 7 30 *471-491* 8 522
Stojadinović, Milan 2 353 5 579
Stojadinović-Srpkinja, Milica 5 189
Stojanović, Dušan 5 474 8 296
Stojanović, Ljubomir 1 439 6 196
Stojanović, Sreten 2 418
Stojanović Zorovavelj, Vladan 1 174 3 14 5 370 371 6 269 294 336
Stojimirović-Jovanović, Milan 5 583
Stojković, Borivoje 2 510 3 308
Stojković, Živorad 1 359 2 340 353 421 5 528 8 9
Stojović, Milorad 1 130 2 458 4 469 5 78
Strindberg, August (Johan August Strindberg) 1 74 99 2 282
Struve, Ludvig fon (Ludwig von Struve) 3 155
Subotić, Jovan 4 263 7 41 374 469
Suk, Jozef (Josef Suk) 8 468
Sulejmanpašić-Skopljak, Omerbeg 8 91 114

Sundečić, Pera J. 3 168
Supo, Filip (Philippe Soupault) 3 311 6 527 7 231
Sušić, Veljko 8 47
Sveta Tereza — v. Tereza Avilska
Sveti Sava 3 37 104 105 187 188 4 224 225 5 27 307 314 317 352 368 402 482 582 6 169 465 7 373 8 8 67 508
Sveti Simeon — v. Stefan Nemanja
Svift, Džonatan (Jonathan Swift) 3 323
Svinbern, Čarls Aldžernon (Charles Algernon Swinburne) 1 270 7 426 427 430 431 432 436 438 440 441 455

Šagal, Mark (Marc Chagall) 5 336 6 477
Šantić, Aleksa 1 252 284 453 2 40 299 507 512 552 3 9 10 12 22 23 24 51 52 58 175 194 240 385 386 395 397 398 413 4 73 77 79 80 234 235 5 19 115 170 475 477 597 6 187 380 395 421 422 423 432 7 30 36 41 71 72 350 398 450 469 8 7-96 97 98 99 101 102 103 109 110 553 570
Šantić, Jakov 5 485 8 42 *97-116*
Šantić, Jeftan 8 110
Šantić, Milan 8 48
Šapčanin, Milorad Petrović 3 143 168
Šarčević, Marko 1 15 16 19
Šatobrijan, Fransoa (François René Chateaubriand) 1 89 108 2 187
Šaulić, Anica 2 546 548
Šavan, Pivi de (Puvis de Chavanne) 2 422 6 548
Šeftsberi, Entoni Ešli Kuper (Anthony Ashley Cooper Shaftesbury) 4 151
Šekspir, Viljem (William Shakespeare) 1 19 396 3 251 4 133 134 138 139 263 5 119 351 369 370 502 534 6 273 7 14 231 423 438 440 442 465 8 369 522 571
Šeli, Persi Biš (Percy Bysshe Shelley) 2 536 3 412 4 20 166 6 525 7 291 293 297 300 304 305 312 429 464
Šenberg, Arnold (Arnold Schönberg) 8 468
Šestak, Josip 8 476
Šević, Milan 3 143
Šijački, Dušan Mil. 7 403 8 114
Šiler, Fridrih (Johann Christoph Friedrich Schiller) 3 129 157 8 571
Šimić, Antun Branko 1 109 3 64 69 70 6 502 8 286
Šlezinger, Dragan 1 34
Šmaus, Alojz (Alois Schmauss) 2 537 549 550
Šo, Irvin (Irwin Shaw) 4 329
Šobajić, Simo 1 130 2 552 3 396
Šoć, Pero 2 552
Šop, Nikola 2 524 5 38 7 288
Šopen, Frederik (Frederic Chopin) 3 377 385 386 7 445 446 8 350
Šopenhauer, Artur (Arthur Schopenhauer) 3 172 5 454 455 6 172 273
Šotra, Branko 4 310
Špengler, Osvald (Oswald Spengler) 6 10
Štajn, Šarlota fon (Scharlote von Stein) 1 440
Štajner, Rudolf (Rudolf Steiner) 3 52
Štedimlija, Sava — v. Marković Štedimlija, Savić
Štraus, Rihard (Richard Strauss) 1 440
Šubert, Franc (Franz Peter Schubert) 1 51

Šubić, Zvonimir 5 400
Šumanović, Sava 5 329 362 6 528
Šviters, Kurt (Kurt Schwitters) 1 35 55

Tacit (Publius Cornelius Tacitus) 8 60
Tagore, Rabindranat (Rabindranath Thakur) 4 18 8 199
Tankosić, Vojislav 7 63
Taranovski, Kiril 1 151 2 224
Tartalja, Gvido 3 79 8 *117-140*
Tartalja, Marino 3 310
Tasić, Đorđe 3 412
Taso, Torkvato (Torquato Tasso) 4 272
Tatlin, Vladimir Jefgrafović 5 328 363 372 6 475 476
Tekelija, Sava 1 66
Ten, Ipolit (Hippolyte Taine) 3 161 373 4 231 232 5 454 6 410 7 99 425
Tenison, Alfred (Alfred Tennyson) 1 104 2 449
Teofan Nacrtani 3 128
Tereza Avilska (Theresia de Avila) 4 187 5 18 7 217 344 352 356
Tesla, Nikola 8 140
Tešić, Gojko M. 8 152
Tibul, Albije (Albius Tibullus) 1 13 2 346
Ticijan /:Večeli, Ticijano/ (Tizian /:Tiziano Vecelli/) 5 132 337 6 333
Tik, Ludvig (Johan Ludwig Tieck) 1 167
Tiljak, Đuro 6 543 544
Tito, Josip Broz 3 92 4 96 291 5 436 601 8 458 472 473 474
Titus (Titus Flavius Vespasianus) 2 340
Tjutčev, Fjodor Ivanovič 2 536
Todorović, Kosta 3 244
Tojnbi, Arnold (Arnold Toynbee) 8 327
Tokin, Boško 1 58 2 256 262 4 17 54 135 5 325 326 334 335 337 6 398 482 8 *141-157*
Tolstoj, Lav Nikolajević 1 353 3 118 126 244 394 4 230 5 47 80 81 85 86 599 6 508 7 70 8 441
Tomić, Milutin T. 2 546 547 548
Tomić, Zvonko 1 322 2 256
Tomlinović, Anka 8 89
Topalović, Zora 7 356 357 365 370
Topalović, Živko 3 248
Topić, Miroslav 3 236 237
Tošović, Risto 4 105 115
Traven, Bruno 6 536
Trepčanin, Vidosav J. 1 14 19
Trifunović, Milan 3 168
Trivunac, Stevan D. 5 406
Trocki, Lav Davidovič Bronštajn 3 118 189 6 487 8 142
Trpković, Vukadin — v. Ratković, Risto
Tucović, Dimitrije 1 165 3 12 248 250 391 490 4 76 6 107 299 310 431 7 376 377 387 489 6 64 571
Tufegdžić, Dragutin Đ. 8 176
Tufegdžić, Janko 5 311 315 8 *159-184*
Turgenjev, Ivan Sergejević 4 230
Turoman, Jovan 4 231
Tutunović, Nadežda 5 400

Ubavkić, Petar 2 422
Učelo, Paolo (Paolo Uccello) 5 134
Ujević, Tin 1 33 78 106 123 125 138 207 286 287 299 302 303 304 2 33 34 184 249 256 257 269 282 443 444 445 446 3 56 57 105 106 180 389 390 4 17 18 177 201 254 255 370 5 50 125 126 345 346 440 441 469 525 6 16 65 66 148 167 270 308 313 324 481 7 36 37 38 59 163 172 315 384 393 429 444 446 447 449 488 8 64 118 127 142 145 156 254 427 492 496 497

Uland Ludvig (Ludwig Uhland) 3 157 5 531
Ulis — v. Odisej
Uroš Nejaki — v. Stefan Uroš V
Uskoković, Milutin 1 470 3 12 248 250 7 54 55
Uspenski, Gljeb Ivanovič 4 230
Uzelac, Milan 3 353

Vaclav, kralj 7 269
Vagner, Rihard (Richard Wagner) 1 228 4 175 7 86 8 360
Vajan, Rože (Roger Vailland) 1 340 342
Vajld, Oskar (Oscar Wilde) 1 86 236 237 259 270 271 2 380 4 76 6 112 364 7 435 436
Valeri, Pol (Paul Valéry) 5 73 154 248 275 599 6 416 7 238 8 323 328
Van Gog, Vincent (Vincent van Gogh) 6 338
Vasić, Dragiša 3 13 8 162 184
Vasić, Miloje 6 80
Vasić, Pavle 3 310
Vasilije Ostroški 1 129 130 144 2 540
Vasiljev, Dušan 1 36 275 4 241 259 5 395 7 12 30 475 485 486 8 *185-222* 239 467 527 572
Vasiljev, Spasoje 8 185 186 199 204
Vasiljević, Žarko 1 409 410 4 346 353 354 357 5 379 519 523 524 8 *223-251*
Vaše, Žak (Jacques Vaché) 2 13 6 315 7 152 235 8 450 452 445
Vato, Žan Antoan (Jean Antoine Wateau) 6 112
Vazov, Ivan 1 288 3 154 176 5 531 7 397
Veličkov, Konstantin 7 397
Veličković, prota 3 145
Velimirović, Nikolaj 3 104 124 125 126 127 128 187 392 5 307 310 311 364 453 455 456 457 467 482
Velmar-Janković, Svetlana 6 336 7 149 153 196
Velmar-Janković, Vladimir 5 138 6 326 492
Vels, Herbert Džordž (Herbert George Wells) 8 302
Veljković, Petar — v. Jocić, Ljubiša
Veljković, Vojislav (Voja) 1 439 6 87
Verdi, Đuzepe (Guiseppe Verdi) 4 157
Verfel, Franc (Franz Werfel) 8 142
Vergilije (Publius Vergilius Maro) 6 476 8 575
Verharen, Emil (Emile Adolphe Gustave Verhaeren) 1 263 5 486 7 293 301 312 313
Verlen, Pol (Paul Verlaine) 2 208 357 380 414 436 4 376 379 380 382 5 105 106 172 174 175 198 6 146 160 242 276 371 508 7 102 8 350
Vern, Žil (Jules Verne) 1 169 7 255
Vestarp, grof Kuno (Kuno Vestarp) 6 88
Veselinović, A. M. 7 378
Veselinović, Janko 2 354 5 190 527 6 200 279 435 440 441 451 454 8 52 176
Veselinović, Rajko 3 169
Vesić, Božidar 5 368
Vidaković, Miloš 1 76 77 3 10 11 4 70 73 74 5 135 487 8 *253-286*
Vidaković, Nikola 8 253
Vidojković, Marko 6 164 165 167
Vidrić, Vladimir 4 309 6 371
Vijon, Fransoa (François Villon) 2 74 270 281 6 166
Vilije de Lil-Adam, Ogist de (Auguste de Villiers de l'Isle-Adam) 2 354 8 350

Vinaver, Avram 8 302
Vinaver, Ruža 8 302
Vinaver, Stanislav 1 42 176 236 252 284 300 301 302 319 320 393 445 2 19 74 101 251 256 282 333 372 489 501 3 56 114 180 226 227 250 301 333 4 18 19 38 39 43 55 135 138 141 168 169 171 175 218 245 5 63 75 126 146 158 219 325 326 334 335 337 393 401 454 455 557 580 588 594 623 6 14 24 43 44 54 57 69 276 311 317 322 323 347 349 350 370 401 548 7 90 302 345 370 398 404 444 457 8 122 144 145 148 150 175 267 268 281 282 *287-379* 528 529 576 577
Vinterhalter (Winterhalter), Vilko 2 290 5 379
Vinji, Alfred de (Alfred de Vigny) 2 346 501 3 374 7 102 8 276
Višnjić, Filip 3 13 27 151 6 201 422 427 428
Vitmen, Volt (Walt Whitman) 1 104 105 106 2 281 536 5 485 486 494 502 6 112 7 293 301 313 314 449 451 452 453 8 124 264
Vitošević, Dragiša 1 8 14 24 26 2 415 3 194 222 228 4 77 5 450 6 194 223 450 8 111 350
Vitrak, Rože (Roger Vitrac) 3 311
Vivikenanda, Svami (Swami Vivikenanda) 4 19
Vizner (Wiesner), Ljubo 1 71 74 78 4 309
Vladimir Elbasanski 3 154
Vladislav, kralj ugarski 2 490
Vladislavić, Sava 2 352 353 6 409
Vojnović, Ivo 1 107 4 263
Volter, Fransoa (François Marie Arouet Voltaire) 3 310 6 545
Vorhol, Endi (Andy Warhol) 3 317 318
Vozarević, Lazar 5 622
Vranješević, Marko 7 30 8 *381-394*
Vrhovec, Josip 5 620
Vučićević, Branko 5 470
Vučković, Jovan 7 134
Vučković, Vojislav 8 468 469
Vučo, Aleksandar 1 42 326 337 338 2 45 80 126 3 312 333 357 359 372 374 5 222 228 231 406 603 6 354 7 233 234 281 8 *395-456*
Vudvords, S. (S. Woodvards) 8 367
Vujačić, Slobodan 4 367
Vujadinović, Zvezdan 3 308 309 310
Vujić, Joakim 5 560
Vujić, Vladimir 2 537 3 27 4 46 8 296
Vujković, Marica 5 400
Vuk Branković 6 87
Vukadinović, Predrag 4 152 153 7 296 8 331
Vukasović, Milan 3 405 6 308 311 7 54 62
Vukašin Mrnjavčević 1 250 3 138 146
Vukdragović, Mihailo 6 203
Vuković, Čedo 2 458
Vuković, Vladeta 1 232 262 288
Vuletić, Savo 2 552
Vulić, Nikola 4 262

Zadkin, Osip (Ossip Zadkine) 5 328
Zaratustra 5 121
Zborovski (Zborowsky) 6 469
Zenon Eleatski 8 296
Zima, Luka 3 148
Zlatić, Pavle — v. Ilić Mlađi, Vojislav J.
Zmaj Ognjeni Vuk (Branković) 8 83
Zogović, Radovan 1 133 134 2 40 453 3 37 185 288 306 312 4

Knjiga *četvrta* (K—L)

Radivoj Koparec /7/ Siniša Kordić /15/ Mirko Korolija /63/ Dragutin Kostić /85/ Dušan Kostić /103/ Laza Kostić /133/ Milica Kostić-Selem /177/ Radovan Košutić /205/ Božidar Kovačević /237/ Jovan Kukić /277/ Skender Kulenović /287/ B. L. Lazarević /321/ Mladen Leskovac /345/ Đorđe Lopičić /363/ Stevan Luković /375/

Knjiga *peta* (M)

Desanka Maksimović /7/ Dušan Malušev /103/ Todor Manojlović /119/ Danica Marković /161/ Dušan Matić /209/ Mitrofan Matić /307/ Ljubomir Micić /323/ Dušan Mikić /375/ Živko Milićević /387/ Čedomir Minderović /405/ Dimitrije Mitrinović /439/ Nenad Mitrov /503/ Milorad J. Mitrović /527/ Ranko Mladenović /549/ Tanasije Mladenović /599/

Knjiga *šesta* (N—P)

Momčilo Nastasijević /7/ Božidar S. Nikolajević /71/ Sima Pandurović /93/ Milorad Panić-Surep /185/ Siniša Paunović /203/ Miloš Perović /219/ Vladislav Petković-Dis /237/ Rastko Petrović /315/ Veljko Petrović /369/ Milorad Petrović Seljančica /435/ Vladimir Pitović /457/ Branko Ve Poljanski /469/ Jovan Popović /507/ Božidar Purić /547/

Knjiga *sedma* (R—S)

Đuza Radović /7/ Jovan Radulović /29/ Velimir J. Rajić /45/ Milan M. Rakić /83/ Risto Ratković /147/ Marko Ristić /213/ Milivoje Ristić /271/ Anica Savić-Rebac /291/ Dušan Simić /317/ Milan A. Simić /329/ Jela Spiridonović-Savić /343/ Dušan Srezojević /375/ Vladimir Stanimirović /397/ Pave Starčević /409/ Svetislav Stefanović /423/ Božidar Stojadinović /471/

Knjiga *osma* (Š—Ž)

Aleksa Šantić /7/ Jakov Šantić /97/ Gvido Tartalja /117/ Boško Tokin /141/ Janko Tufegdžić /159/ Dušan Vasiljev /185/ Žarko Vasiljević /223/ Miloš Vidaković /253/ Stanislav Vinaver /287/ Marko Vranješević /381/ Aleksandar Vučo /395/ Radovan Zogović /457/ Velimir Živojinović /517/

Bibliografske napomene /581/ Imenik /591/
Sadržaj svih knjiga /627/

Radomir Konstantinović
BIĆE I JEZIK 8

Recenzenti: dr Prvoslav Ralić, dr Kasim Prohić • Korice i grafička oprema: Mioljub Popović • Korektura: korektorsko odeljenje *Prosvete* • Izdavači: IRO *Prosveta*, Beograd, Dobračina 30; IRO *Rad*, Beograd, Moše Pijade 12; IRO *Matica srpska*, Novi Sad, Svetozara Markovića 2 • Štampa: *Beogradski izdavačko-grafički zavod*, Beograd, Bulevar vojvode Mišića 17 • Štampano u 4.000 primeraka • 1983.